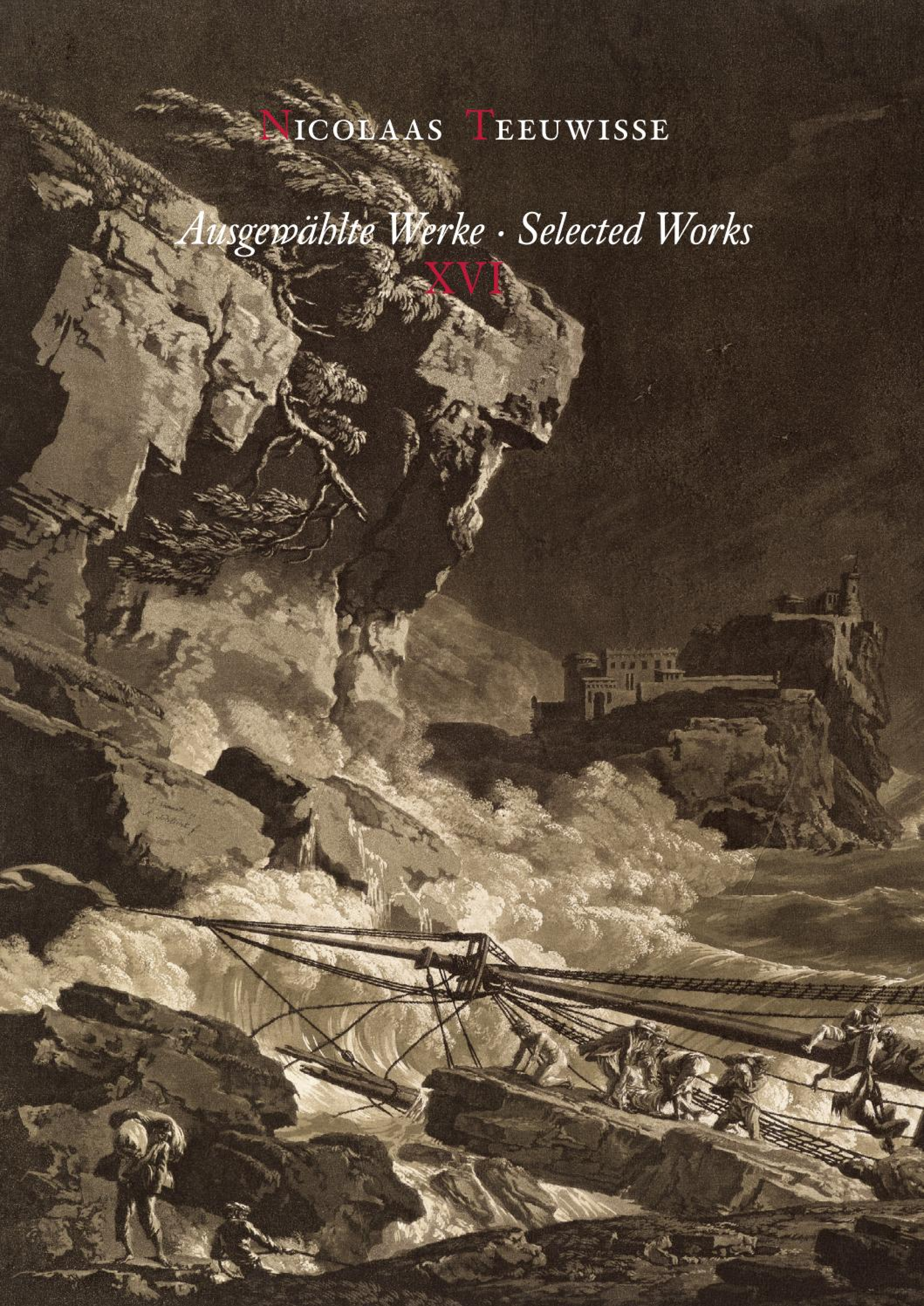
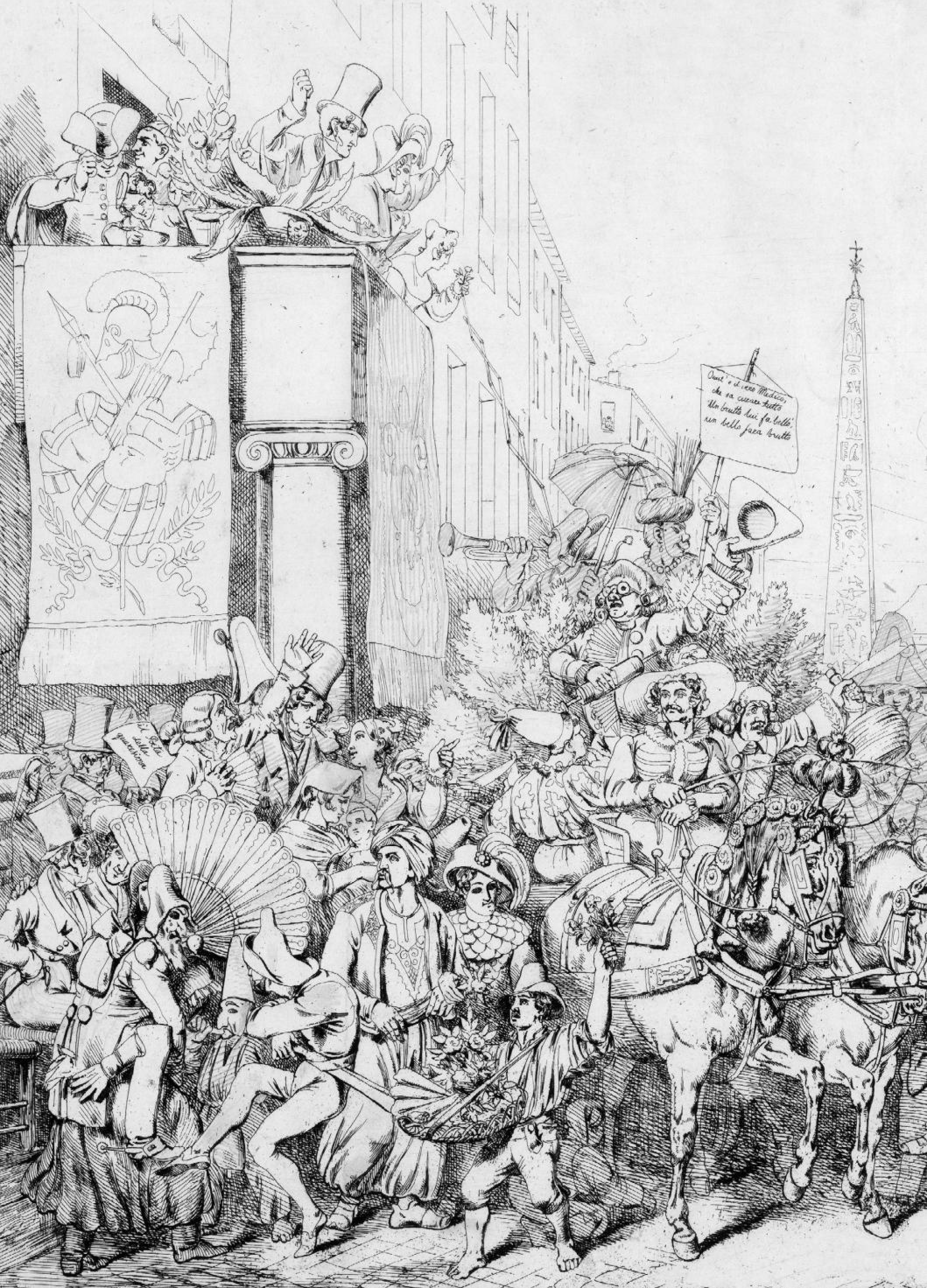
NICOLAAS TEEUWISSE

Ausgewählte Werke · Selected Works

XVI




Quest' è il vero Medico,
Un brutto lui fa bello,
un bello farà brutto

2016

Ausgewählte Werke · Selected Works

XVI

Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · 14193 Berlin-Grunewald
Telephone: +49 30 893 80 29 19, +49 30 890 48 791 · Mobile: +49 171 483 04 86
Email: nicolaas@teeuwisse.de · www.teeuwisse.de

Vorwort

Der vorliegende Katalog verzeichnet eine Auswahl der etwa zweihundert druckgraphischen Arbeiten und Handzeichnungen, die anlässlich der *European Fine Art Fair* (TEFAF) vom 10. bis 20. März 2016 in Maastricht der Öffentlichkeit vorgestellt werden.

Am Anfang dieser Exkursion durch fünf Jahrhunderte europäischer Kunstgeschichte steht eine bemerkenswerte und eminent seltene Schöpfung des Monogrammisten I♀V, der um 1540 bis 1545 in Fontainebleau tätig gewesen ist. Der Meister ist eine der rätselhaftesten Künstlerpersönlichkeiten der gleichnamigen Schule, und seine wahre Identität ist bis auf den heutigen Tag den Forschern verborgen geblieben. Bereits Adam von Bartsch, der geniale Kustos der Kaiserlichen Hofbibliothek in Wien und Begründer der systematischen Graphikwissenschaft, war dem Künstler vor fast zweihundert Jahren dicht auf den Fersen und beschrieb 1818 in seinem *Peintre-Graveur* erstmalig sieben Arbeiten des Meisters. Heute geht man davon aus, dass das druckgraphische Œuvre des Künstlers etwa fünfzig Arbeiten umfasst. In der renommierten Sammlung von Georg Baselitz sind mehrere Blätter des Meisters vertreten, die den außerordentlich heterogenen, oft widersprüchlichen Charakter seiner Schöpfungen auf einprägsame Weise dokumentieren (*Le Beau Style. Gravures maniéristes de la Collection Georg Baselitz*, bearbeitet von Nathalie Strasser, Rainer Michael Mason, Genf 2002, S. 128 ff, Nrn. 52–55). Einerseits arbeitete er nach Vorlagen führender Meister seiner Zeit, wie Michelangelo, Giulio Romano, Parmigianino, Rosso Fiorentino und Primaticcio. Andere Arbeiten hingegen zeugen von einer höchst originellen, manchmal bizarren eigenen Stilsprache. Auf diese Weise verkörpert sein Schaffen das Spannungsfeld zwischen der normativen Klassizität der italienischen Hochrenaissance und der neuartigen, exuberanten Formenwelt der *Maniera*.

In der unmittelbaren zeitlichen Nachfolge des *Sacco di Roma* (1527), dieses epochalen Wendepunktes, dessen weitreichende gesellschaftspolitische Folgen sich aus heutiger Sicht nur mit einem welthistorischen Ereignis wie *9/11* vergleichen lassen, schufen italienische und französische Künstler am Hofe von Fontainebleau, der bevorzugten Residenz von Franz I., eine verfeinerte, und höchst expressive Spielart des Manierismus. Auch der Meister I♀V bewegte sich, in weiter Distanz von den Kunstzentren Italiens, in diesem faszinierend farbigen Milieu. Seine mit leichtem Strich gezeichnete *Venus*, deren Boot von Schwänen gezogen wird, zeugt von Anmut und raffinierter, höfischer Erotik. Die Schöpfung ist gleichsam eine Hommage an das entfernte Mantua, die Wirkungsstätte Giulio Romanos. Jene verspielte Leichtigkeit ist jedoch nur ein Aspekt seines Schaffens. Andere Blätter seiner Hand zeugen von einer inneren Unruhe und einer gewissen künstlerischen Orientierungslosigkeit, welche den Pessimismus und die großen geistigen, kulturellen und politischen Konflikte seiner Epoche widerspiegeln.

Mit der Druckgraphik des Lyoneser Landschaftsmalers Jean-Michel Grobon (1770–1853) überbrücken wir eine Zeitspanne von mehr als zweihundertfünfzig Jahren. Es erfüllt uns mit Freude, in Maastricht das gesamte druckgraphische Werk dieses Künstlers vorstellen zu können. Angeregt durch seinen Lehrmeister Jean-Jacques de Boissieu experimentierte Grobon zwischen 1795 und 1812 inzidentell mit dem Medium der Druckgraphik und schuf insgesamt sechs Radierungen, die alle von erlesener Seltenheit sind. Sein unbestrittenes Meisterwerk *Der Wald von Rochecardon* aus dem Jahre 1800 zählt zu den schönsten druckgraphischen Schöpfungen des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Das Blatt liegt hier in einem Frühdruck auf blauem Papier vor und ist in dieser Form wohl ein Unikum. Es verwundert nicht, dass die Zeitgenossen Grobons Naturauffassung, die von schlichter Wirklichkeitsnähe und einer subtilen Erfassung des Lichts gekennzeichnet ist, als vollkommen neuartig empfanden. In puncto atmosphärischer Durchdringung und graphischer Verfeinerung findet sich in Frankreich um 1800 kaum Vergleichbares. Durch Baumstämme und dichtes Blattwerk blickt man auf eine vom klaren Sonnenlicht beschienene Waldlichtung und erkennt die winzige Gestalt einer Hirtin mit ihrer kleinen Herde. Fragil und sonderbar verloren wirkt die Frau in dieser großartigen Naturkulisse. Es herrscht vollkommene Stille und der wundervolle, verzauberte Wald strahlt eine geradezu universale, zeitlose Naturlyrik aus.

Mein Dank gilt Stefanie Löhr und Robert Oberdorfer für hilfreiche Redaktionsarbeiten. Eveline Deneer hat mich tatkräftig und sachkundig bei den Recherchen für diesen Katalog unterstützt. Die englische Übersetzung wurde – wie immer elegant und einfühlsam – von Robert Bryce besorgt.

Nicolaas Teeuwisse

Paris —— 1860. 1

Mon cher Martial

Voici les renseignements que j'ai promis de vous donner sur la gravure à l'eau-forte et qu'il est bon d'avoir, pour ne pas perdre trop de temps aux misères du métier. —

Courez d'abord rue de la Bûchette 27, une vieille rue, (lisais-je dernièrement,) où les bohèmes du temps d'Isabeau, s'épanouissaient à l'odeur des cuisines et des grandes rôtisseries". — En y entrant par la place St Michel ; vous entendrez des coups sourds et répétés — C'est le planeur Godard ! — moyennant 6 francs 50 par K^os vous aurez chez lui, des planches de cuivre dressées à point. — Ne faites pas d'économies en les choisissant trop minces, pour plusieurs raisons, dont voici la meilleure ; — cela nuirait à la perfection du tirage ! —

— Pour les outils ! — trois, mettons quatre pointes de différentes grosseurs ! — ici j'ouvre une parenthèse, pour faire quelques portraits. (— ceux des pointes ! (

pointe n° 1

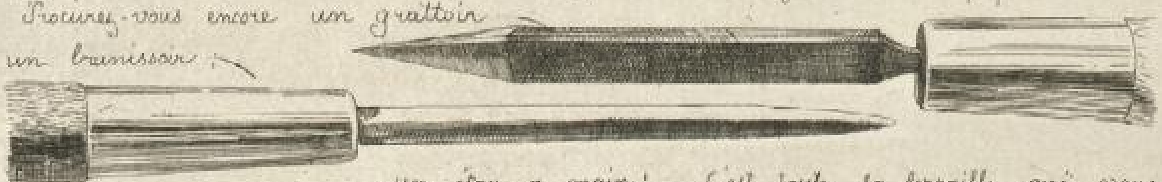
pointe n° 2

Ces images vous indiqueront la grosseur du trait de chacune des pointes dont je vous envoie les profils. — 1 2 3 4

et pour dire qu'il n'est pas indifférent que leur extrémité soit affûtée au hasard ; — la forme que je vous donne permet, en appuyant, d'élargir sensiblement le trait — c'est celle qui convient. — j'ajouterai qu'il faut les émousser au besoin contre un morceau de bois, de telle sorte qu'en les maniant sur le métal, vous n'éprouviez pas plus de difficultés que si vous dessiniez avec un crayon sur du papier. —

Procurez-vous encore un grattoir

un brunissoir —



— un étau à main ! — C'est toute la ferraille qui vous est nécessaire.

Une boule de vernis ; — un tampon, formé d'un rond de carton garni de ouate, le tout enveloppé d'un taffetas fin arrangé de cette manière : —

une fiole de vernis au pinceau, — une cire, — un peu d'essence de térébenthine et une bouteille d'acide nitrique compléteront votre bagage. — Vous aurez tous ces objets réunis dans des boîtes ad hoc, rue Richelieu 79 chez MM^rs Cadart et Luquet. ✝ —

Maintenant, si vous le voulez bien, procédons par ordre. —

N° 3

VERNIR.

— Prenez votre cuivre de la main droite, à moins que vous ne soyez gaucher, — serrez-le dans l'étau dont la gueule sera garnie d'une carte pliée. — Votre planche solidement tenue, vous la nettoierez de toute souillure et la porterez sur un réchaud ; puis, la boule de vernis entourée d'un taffetas sera frottée sur le cuivre — aussitôt que la chaleur sera suffisante pour faire fondre la substance à travers l'étoffe : — J'ai souligné le degré de chaleur, — si vous laissez brûler le vernis, tant pis pour vous, — il s'écaillera plus tard sous la pointe. —

N° 4

— — évitez la poussière !!

La planche enduite de vernis et toujours chaude sera tamponnée aussi également que possible. — Immédiatement vous l'enlevez, la retournez et l'enfumez !

✝ Vous trouverez là un atelier d'eau-forte et toutes les explications dont vous auriez besoin

Imp. Bullot et Delâtre quai de la Tournelle 29

Preface

This catalogue comprises a selection of the two hundred or so prints and drawings on show to the public at *The European Fine Art Fair (TEFAF)* in Maastricht from 10 to 20 March 2016.

The journey it undertakes through five centuries of European art history begins with a remarkable and eminently rare work by the Monogrammist I♀V, who was active in Fontainebleau around 1540–45. The true identity of this master, one of the most enigmatic artistic figures of the Fontainebleau School, remains shrouded in mystery to this day. Some two hundred years ago Adam von Bartsch, the ingenious curator of the Imperial Court Library in Vienna and the instigator of systematic print scholarship, was hard on his heels, being the first to describe seven of the master's works in his *Peintre-Graveur* in 1818. The Monogrammist's printed oeuvre is now assumed to encompass some fifty works. Several of his prints are in Georg Baselitz's famous collection. They are a striking illustration of the extraordinarily heterogeneous and often contradictory character of his creations (*Le Beau Style. Gravures maniéristes de la Collection Georg Baselitz*, edited by Nathalie Strasser, Rainer Michael Mason, Geneva 2002, p. 128 ff., nos. 52–55). On the one hand, the artist worked after designs by leading masters of his time such as Michelangelo, Giulio Romano, Parmigianino, Rosso Fiorentino and Primaticcio. Other of his works, however, testify to a highly original and occasionally bizarre stylistic idiom that was very much his own. His oeuvre thus reflects the tension between the normative classicism of the Italian High Renaissance and the innovative, exuberant forms of the Maniera style.

The Sack of Rome (1527) was an epochal turning point, the far-reaching social and political consequences of which can only be compared – from a current perspective – with an event of global historical significance such as 9/11. In the period immediately following the sack, Italian and French artists at the court of Fontainebleau, the preferred residence of François I, devised a refined and highly expressive variant of Mannerism. Though far distant from the art centres of Italy, the master I♀V operated in this fascinatingly colourful milieu. Drawn with deft strokes, his *Venus*, whose chariot is drawn by swans, radiates charm and a refined, courtly eroticism. At the same time the work pays homage, as it were, to the distant town of Mantua, the domain of Giulio Romano. Its playful lightness reveals but one aspect of the artist's work, however. Other prints bear witness to an inner unease and a certain lack of artistic orientation, reflecting the pessimism and great intellectual, cultural and political upheavals of the time.

The prints of the Lyonnais landscape painter, Jean-Michel Grobon (1770–1853) date from a period over two hundred and fifty years later. It gives us great pleasure to display the entire corpus of prints by this artist in Maastricht. At the instigation of his teacher, Jean-Jacques de Boissieu, Grobon experimented between 1795 and 1812 with the printing medium, producing a total of six etchings, all of exquisite rarity. His undisputed masterpiece *The Forest of Rochecardon* (1800) ranks among the finest prints in 19th century France. It is available here in an early impression on blue paper and in this respect is very likely a unique specimen. It comes as no surprise that contemporaries should have considered Grobon's view of nature, with its unadorned realism and sensitive rendering of light, to be completely new. In its grasp of atmosphere and refined graphical treatment it is unmatched in France around 1800. Enclosed by tree trunks and dense foliage is a clearing lit by bright sunlight where the diminutive figure of a shepherdess stands with her little flock. She appears frail and strangely lost in this splendid natural setting. Perfect silence reigns all around and the wonderful, enchanted wood radiates a natural lyricism that is timeless and truly universal.

My thanks go to Stefanie Löhr and Robert Oberdorfer for their helpful editing. Eveline Deneer gave me active and informed support in the research for this catalogue. The English translation – elegant and sensitive as always – was supplied by Robert Bryce.

Nicolaas Teeuwisse

16.–17. Jahrhundert

1. ANGELO FALCONETTO
(um 1507 wahrscheinlich Rovereto – 1567 Verona)

Sirenen, Najaden und Tritonen. Radierung. 22,9 x 31 cm.
B. 17; The Illustrated Bartsch, Bd. 44 (20), 305, 17.

Das sehr dekorative und manieristisch bewegte Blatt geht auf eine Zeichnung zurück, die Parmigianino zugeschrieben wird. In der linken unteren Ecke trägt die Radierung die gestochene Signatur Falconettos. Das kleine druckgraphische Œuvre dieses Künstlers wurde in der Vergangenheit irrtümlich mit dem neapolitanischen Maler Anielle Falcone in Verbindung gebracht. Es gilt heute jedoch als gesichert, daß der in Verona tätige Maler und Kupferstecher Angelo Falconetto der Autor dieser Schöpfungen ist. Die bei Bartsch verzeichneten Blätter zeigen ähnlich, wie bei seinem Generationsgenossen Andrea Meldolla, einen etwas primitiven, derben Radierstil, dessen Hauptaugenmerk Expressivität und erzählerische Dynamik sind. Wie Meldolla wendet Falcone gleichzeitig die Kaltnadel an, um Konturen zu verstärken und einzelne Korrekturen vorzunehmen.

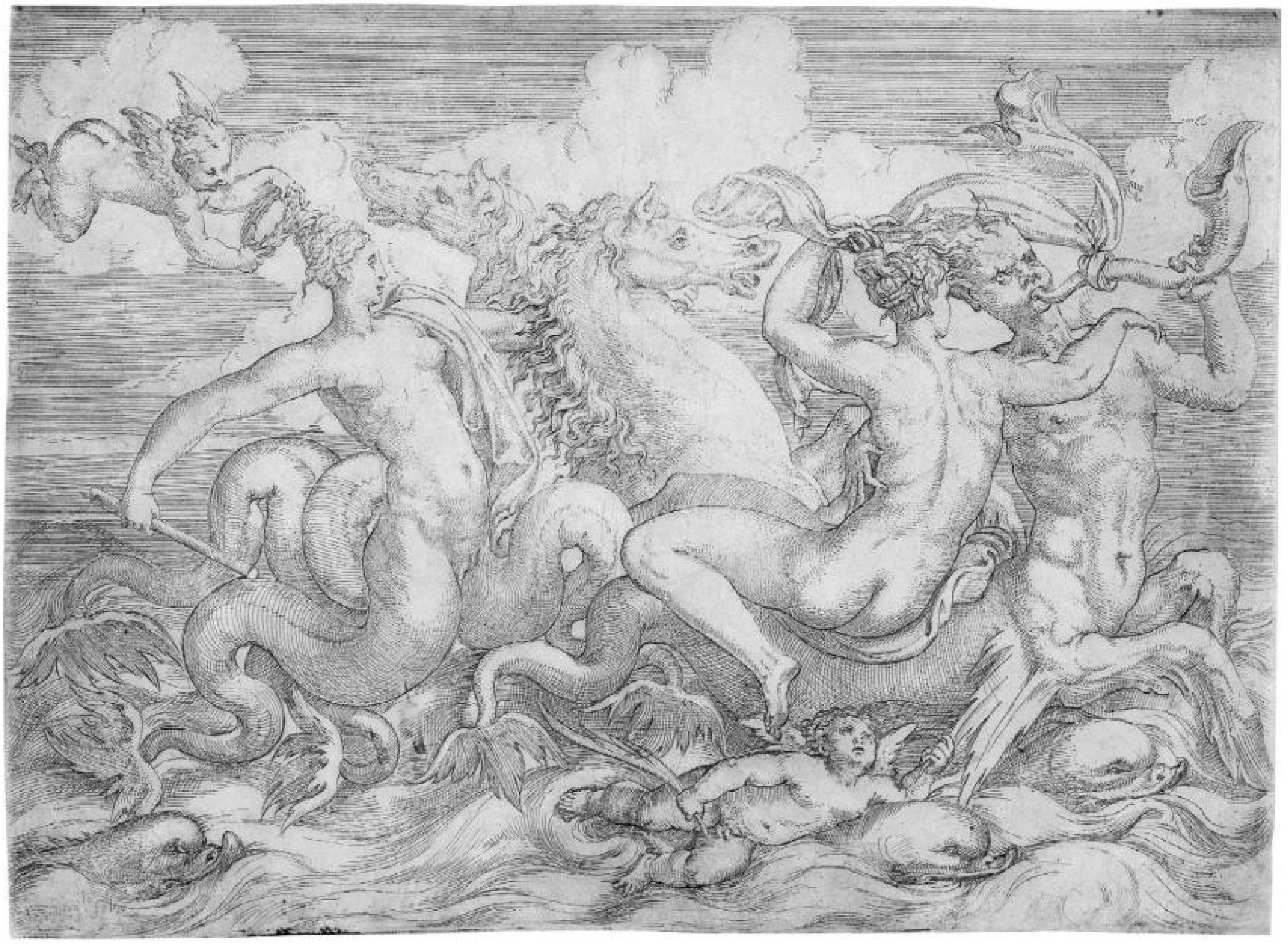
Die vorliegende Radierung ist von größter Seltenheit. Die phantastischen, beschwingt agierenden Meereswesen bilden eine Arabeske von großem visuellen Reiz. Namentlich die elegante weibliche Rückenfigur rechts entspricht vollends dem manieristischen Schönheitsideal. Die früher angenommene, jedoch nicht als sicher geltende emilianische Herkunft des Künstlers dürfte die Nähe zur Kunst Parmigianinos erklären, dessen Schöpfungen als Vorlagen für mehrere Radierungen Falconettos dienten. Guter, gleichmäßiger Druck, bis auf die Plattenkante beschnitten. Die charakteristische, etwas spröde Druckhaltung steigert die urwüchsige Expressivität des Blattes. Im Vergleich zum Exemplar im British Museum, dem oben und unten ein Teil der Darstellung fehlt, ist der vorliegende Abzug vollständig erhalten. Leichte Erhaltungsmängel und Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

ANGELO FALCONETTO
(circa 1507 probably Rovereto – 1567 Verona)

Sirens, Naiads and Tritons. Etching. 22.9 x 31 cm.
B. 17; The Illustrated Bartsch, vol. 44 (20), 305, 17.

This very decorative, Mannerist-style print is based on a drawing attributed to Parmigianino. Falconetto's etched signature is visible in the bottom left-hand corner. In the past the artist's very small printed oeuvre was erroneously associated with the Neapolitan painter, Anielle Falcone. There is now no doubt that Angelo Falconetto, a painter and engraver active in Verona, is the author of these works. Similar to the prints of his contemporary, Andrea Meldolla, those made by Falconetto and recorded in Bartsch reveal a somewhat primitive, rough etching style, the outstanding attribute of which are its expressiveness and narrative momentum. Like Meldolla, Falconetto uses a drypoint to accentuate contours and make occasional corrections.

The present etching is extremely rare. The fantastic, animated sea creatures form an arabesque of great visual appeal. The elegant female rear-view figure on the right, in particular, fully matches the Mannerist ideal of beauty. The earlier assumption, which cannot be deemed certain, that the artist hailed from Emilia is a plausible explanation for the closeness of his work to the art of Parmigianino, whose creations served as models for several of Falconetto's etchings. A good, even impression, trimmed to the platemark. The characteristic, somewhat dry printing quality of the impression also reminds of Meldolla etchings and heightens its earthy expressiveness. As compared to the impression in the British Museum, in which a part of the image is missing at the top and the bottom, the present impression is fully intact. Minor defects and slight ageing, otherwise in excellent condition.



2. MONOGRAMMIST I♀V
(tätig in Fontainebleau um 1540–45)

Venus auf einem Wagen, von Schwänen gezogen. Radierung nach Giulio Romano. 29,4 x 46,3 cm. Bartsch XVI, 372, 3; The Illustrated Bartsch 33 (16), 273, 3; Herbet 13.

Die wahre Identität des Monogrammisten I♀V ist bisher nicht eindeutig geklärt und seine Künstlerpersönlichkeit bleibt noch größtenteils im Schatten verborgen. Dieser Umstand macht das druckgraphische Œuvre dieses versierten Meisters umso faszinierender. Obwohl der Künstler nur wenige seiner druckgraphischen Blätter mit dem Monogramm versehen hat, gehört er doch zu einem der produktivsten Graphiker der Schule von Fontainebleau. Während Adam von Bartsch nur sieben Radierungen des Künstlers verzeichnete, geht die heutige Forschung davon aus, daß sein druckgraphisches Œuvre etwa fünfzig Blätter umfaßt, die früher teils anderen Künstlern zugewiesen wurden. Viele der Radierungen gehen auf Vorlagen von Hauptmeistern des *Cinquecento*, wie Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio zurück. Der stilistisch heterogene, oft widersprüchliche Charakter seiner Schöpfungen erschwert eine präzise Eingrenzung des druckgraphischen Œuvres dieses Meisters, dennoch gebührt Herbet das Verdienst, Wesentliches zu einem nuancierteren Bild seiner Tätigkeit beigetragen zu haben. Der Radierstil des Monogrammisten I♀V ähnelt gelegentlich der Methodik von Jean Duvet und Antonio Fantuzzi, dann wiederum erweist sich der Künstler als überraschend originell und künstlerisch eigenwillig.

Die großformatige Radierung ist in einer leichten, beschwingten Radiertechnik ausgeführt, die dem anmutigen, erotisierenden Sujet angemessen ist, und der Darstellung Farbe und Atmosphäre verleiht. Sowohl Bartsch als Herbet nennen Giulio Romano als Autor der Komposition. Die Liebesgöttin steht

auf einem fragilen, mit Schaufelrad versehenen Boot, in ihrer Rechten hält sie den Dreizack Neptuns. Zwei hübsche Schwäne mit elegant gebogenen Hälsen schwimmen dem Gefährt voraus. Venus wird eskortiert von einer Schar neckischer Putten und fantastischer Meereswesen, die spirituell und mit launischem Strich charakterisiert sind. Das Ganze atmet Anmut und künstlerische Originalität. In jüngster Zeit wurde die Darstellung auch als *Triumph der Galathea* gedeutet. Der rückwärts gerichtete Blick der jungen Frau sei als ein Verweis auf Polyphem zu deuten, der Galatheas Liebhaber zu töten versucht hatte, und von ihr bei diesem Vorhaben behindert wurde. Giulio Romanos Invention könnte von seinem Lehrmeister Raphael und dessen berühmtem „Triumph der Galathea" in der Farnesina angeregt sein, auf dem ebenfalls das charakteristische Schaufelrad zu sehen ist.

Ausgezeichneter, toniger und markanter Druck mit effektvollem Plattenton, mit feinem Rändchen um die stellenweise gratige Plattenkante. Das Blatt ist von großer Seltenheit. Zwei weitere Exemplare befinden sich im Kunstmuseum Düsseldorf, Sammlung der Kunstakademie und im British Museum, London.

2. MONOGRAMMIST I♀V

(active in Fontainebleau around 1540–45)

Venus in a Chariot Drawn by Two Swans. Etching after Giulio Romano. 29.4 x 46.3 cm. Bartsch XVI, 372, 3; The Illustrated Bartsch 33 (16), 273, 3; Herbet 13.

The true identity of the Monogrammist I♀V has not yet been completely clarified and his artistic personality remains largely hidden in the shadows. This circumstance makes the printed oeuvre of the experienced master all the more intriguing. While very few of the artist's prints bear his monogram, he was nonetheless one of the most prolific printmakers of the Fontainebleau School. Adam von Bartsch recorded only seven etchings by the artist, but modern scholars assume that his printed oeuvre comprises some fifty prints, a number of which were earlier attributed to other artists. Many of his etchings are based on models by great masters of the *Cinquecento*, such as Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Rosso Fiorentino and Francesco Primaticcio. The stylistically heterogeneous and often contradictory character of this master's creations makes it difficult to precisely delimit his printed oeuvre. Hence, Herbet deserves credit for having contributed considerably to a more nuanced view of his activities. The etching style of the Monogrammist I♀V occasionally resembles the method employed by Jean Duvet and Antonio Fantuzzi, while on other occasions he proves to be surprisingly original and artistically unconventional.

The present large etching has been executed in a light and brisk etching technique which is well suited to the delightful subject matter with its erotic undertones and lends the picture colour and atmosphere. Both Bartsch and Herbet name Giulio Romano as the author of the composition. The goddess of love is stood on a flimsy boat fitted with a paddle wheel and holds Neptune's trident in her left hand. The vessel is drawn by two pretty swans with elegantly curved necks. Venus is escorted by a host of playful putti and fantastic sea creatures which are rendered with great verve and exuberance. The entire scene radiates gracefulness and artistic originality. The picture has latterly also been interpreted as the Triumph of Galatea. The fact that the young woman is looking backwards over her shoulder can be construed as a reference to Polyphemus, who had tried to kill Galatea's lover, and was stopped by her in the attempt. Giulio Romano's invention could have been inspired by his teacher Raphael and the latter's famous *Triumph of Galatea* in the Villa Farnesina, on which the characteristic paddle wheel is also to be seen.

A very fine, crisp impression, printed with a delicate veil of tone, with thread margins around the partly inky platemark. The print is of great rarity. Two other impressions are in the Kunstmuseum Düsseldorf, Sammlung der Kunstakademie and the British Museum in London respectively.

3. GIOVANNI BATTISTA SCULTORI

(genannt *Mantovano*, 1503–1575, Mantua)

Die Seeschlacht zwischen Griechen und Trojanern. Kupferstich. 40,9 x 58 cm. 1538. Bartsch XV, 383, 20; Massari 6 II (von V). Wasserzeichen Schild mit Dreiberg und Baum (ähnlich Woodward 134, ab 1545).

Die *Große Seeschlacht* ist unbestritten das Hauptblatt des in Mantua tätigen Bildhauers und Kupferstechers Giovanni Battista Scultori („cette estampe est la plus considérable et la plus belle de toutes celles gravées par ce maître“, Adam von Bartsch) und darüberhinaus eine der bedeutendsten und einflußreichsten druckgraphischen Schöpfungen der italienischen Kunst des *Cinquecento.*

In einem akribischen, technisch hochentwickelten Gravierstil hat Scultori die gewalttätige, von unzähligen Protagonisten belebte Szene auf großem Format dargestellt. Man kann nur staunen über die Vielzahl von meisterhaft beobachteten Details, die das grausame Gemetzel lebhaft und fast greifbar nah erscheinen lassen. Bildmotive, die auf die Antike und die Kunst Raphaels und Giulio Romanos zurückgehen – Scultori assistierte jenem Meister bei der Ausschmückung des *Palazzo del Te* in Mantua –, verbinden sich mit einem fast wissenschaftlichen Interesse für das archäologische Detail. Eine derartige historische Akribie muss die Zeitgenossen ungemein beeindruckt haben und sie tut dies noch heute. Die sehr disziplinierte und konzentrierte Graviertechnik trägt das ihrige dazu bei, dieses Blatt zu einem Schauspiel von mitreissender visueller Wirkung zu machen. Wundervoll ist beispielsweise links das wilde Treiben der sich aufbäumenden Hippokampen dargestellt, jede Einzelheit ihrer Anatomie ist metallisch scharf wiedergegeben. Auf einem schmalen Landstreifen vorne tobt ein gnadenloser und mit schaurigen Details geschilderter Kampf um Leben und Tod; ein auf einem Felsenvorsprung ruhender, antiker Flußgott hat dem Geschehen scheinbar unbeteiligt den Rücken zugewandt. Traditionell galt Giulio Romano als Urheber der Komposition, es handelt sich jedoch um eine eigene Invention Scultoris. Dem Künstler ist hier die vollkommene Synthese von antiker Bildtradition und Stilelementen der italienischen Hochrenaissance gelungen und er hat diese zu einer großartigen, neuen Bildschöpfung vereint.

Prachtvoller, toniger und kontrastreicher Druck mit gleichmäßigem Rändchen um die tief eingeprägte und gratige Plattenkante, vor der Adresse des Nicolas van Aelst. Minimal knitterfaltig entlang der Ränder, leichte Altersspuren, sonst vollkommenes, museales Exemplar.

GIOVANNI BATTISTA SCULTORI

(called *Mantovano*, 1503–1575, Mantua)

Naval Battle between Greeks and Trojans. Engraving. 40.9 x 58 cm. 1538. Bartsch XV, 383, 20; Massari 6 II (of V). Watermark: Tree in Shield (similar to Woodward 134, after 1545).

The *Great Naval Battle* is unquestionably the principal work of the Mantua-based sculptor and engraver, Giovanni Battista Scultori ("cette estampe est la plus considérable et la plus belle de toutes celles gravées par ce maître", Adam von Bartsch). Moreover, it is one of the most significant and influential printed works in Italian art of the *Cinquecento.*

In this meticulous, technically sophisticated engraving Scultori has portrayed the violent scene with its innumerable protagonists in a large format. One can only marvel at the host of brilliantly observed details, which make the gruesome carnage very vivid and all but tangible. Pictorial motifs going back to antiquity and the art of Raphael and Giulio Romano – Scultori assisted the latter in decorating the *Palazzo del Te* in Mantua – are accompanied by an interest in archaeological detail that borders on the academic. Such historical fastidiousness must have made a tremendous impression on the artist's contemporaries and it continues to do so today. The very disciplined and concentrated engraving technique is a further contributory factor in transforming this work into a true spectacle with an exhilarating visual impact. The frenzied actions of the rearing hippocampi on the left of the picture, for example, are wonderfully observed, every detail of their anatomy being rendered with metallic sharpness. On a small strip of land in the foreground a merciless life-or-death battle is depicted in gory detail; an ancient river god resting on a rock ledge with a seemingly detached air has turned his back on the events. While Giulio Romano was traditionally regarded as the author of the composition, it is in fact Scultori's own invention. The artist has succeeded here in achieving a perfect synthesis between ancient pictorial traditions and stylistic elements from the Italian High Renaissance and merging them to form a magnificent new pictorial creation.

A superb, inky and contrasting early impression with even margins around the crisp and inky platemark , before the address of Nicolas van Aelst. Minimal creasing along the margins, minor ageing, otherwise in mint condition.

4. LODEWIJCK TOEPUT

(genannt *Pozzoserrato*, um 1550 Mecheln oder Antwerpen – um 1603–05 Treviso)

Studienblatt mit einer gebirgigen Landschaft und einzelnen Bauten. Federzeichnung in Braun. 24,2 x 18,1 cm.

Bei der vorliegenden Studie des flämischen Meisters Lodewijck Toeput, der in Italien unter dem Beinamen *Pozzoserrato* bekannt ist, handelt es sich eher um ein Kuriosum, als um eine ausgereifte künstlerische Leistung. Es scheint, als ob der Künstler diese skurrile „Weltlandschaft" zur eigenen Zerstreuung in nur wenigen Minuten spontan hingeworfen hat. Dennoch besitzt die Zeichnung eine ganz eigene Ausdruckskraft und Faszination.

Dargestellt ist eine weite Voralpenlandschaft in Venetien, wie wir diese auch von Pozzoserratos Zeitgenossen kennen. Der Campanile im Mittelgrund links und die umrisshaft angedeuteten palladianischen Villenbauten sind kennzeichnend für diese Region. Ohne räumliche Logik hat der Künstler die pittoreske Landschaft mit den bizarren Felsformationen dargestellt. Sträucher und Bäume und die einzelnen, verloren wirkenden Staffagefiguren sind in einer stark verkürzenden, schematischen Handschrift wiedergegeben, wodurch eine fast surreale Wirkung entsteht.

Über Lodewijck Toeput ist bis zu seiner Ankunft in Venedig um 1573 wenig bekannt. Laut Ridolfi soll er eine Zeitlang in der Werkstatt Tintorettos gearbeitet haben. In der Folgezeit war Toeput vorwiegend in Treviso als Maler tätig und spezialisierte sich auf Phantasielandschaften und biblische Darstellungen. Er gilt zusammen mit Franck und Jan Soens als einer der Hauptmeister der nordisch-venezianischen Landschaftsmalerei. Eine stilistisch vergleichbare Landschaftsskizze befindet sich in der Accademia Carrara in Bergamo (siehe L. Menegazzi, *Il Pozzoserrato*, Venedig 1958, S. 69, Abb. 13).

LODEWIJCK TOEPUT

(called *Pozzoserrato*, ca. 1550 Mechelen or Antwerp – circa 1603–05 Treviso)

Study Sheet with a Mountainous Landscape and Buildings. Pen and brown ink. 24.2 x 18.1 cm.

This study sheet by the Flemish master, Lodewijck Toeput, who is known in Italy by his nickname *Pozzoserrato*, is more of a curiosity than a mature artistic work. It seems as if the artist spontaneously dashed off this bizarre "world landscape" for his own distraction in the space of a few minutes. The drawing is very expressive and fascinating, nonetheless.

Pozzoserrato has depicted a broad pre-Alpine landscape in Veneto of the kind we are familiar with from his contemporaries. The campanile in the left middle ground and the Palladian villas shown in outline are typical of the region. There is no spatial logic to way in which the artist has sketched the picturesque landscape with its bizarre rock formations. Shrubs and trees and occasional staffage figures, who look a little lost, are rendered in a very foreshortened, schematic manner, creating an almost surreal effect.

Little is known about Lodewijck Toeput prior to his arrival in Venice around 1573. According to Ridolfi, he is alleged to have spent some time working in Tintoretto's studio. Toeput, who was subsequently mostly active as a painter in Treviso, specialised in fantasy landscapes and biblical depictions. Together with Franck and Jan Soens he is considered to be one of the leading masters of North Italian/Venetian landscape painting. A stylistically very similar landscape sketch is kept in the Accademia Carrara, Bergamo (see L. Menegazzi, *Il Pozzoserrato*, Venice 1958, p. 69, ill. 13).

5. WILLEM OUTGERSZ. AKERSLOOT

(um 1600 Haarlem – nach 1651 Den Haag)

Bildnis von Frederik Hendrik, Prinz von Oranien.
Kupferstich. 21 x 16,7 cm. Hollstein 3 I (von IV).

Der aus Haarlem gebürtige Kupferstecher Willem Akersloot ging vermutlich bei Jan van de Velde in die Lehre. Sein frühest bekannter Stich stammt aus dem Jahr 1624. Akersloot war bis 1633 in Haarlem tätig, wo er Reproduktionsstiche nach Vorlagen anderer Künstler, wie Hendrick Hondius, Pieter Molijn, Pieter Saenredam und Jan van de Velde anfertigte. In der Folgezeit lebte und arbeitete er in Den Haag.

Das vorliegende, 1628 entstandene Bildnis des Prinzen Frederik Hendrik ist in einer detaillierten und technisch bravourösen Kupferstichtechnik ausgeführt. Als Vorlage diente ein Entwurf des seit 1625 in Den Haag lebenden Künstlers Adriaen Pietersz. van de Venne. Der Prinz ist in ganzer Figur dargestellt und trägt eine Prunkrüstung. Sein Helm mit reichem Federschmuck steht links von ihm auf einem niedrigen Podest. In seiner rechten Hand hält der Prinz einen Degen, mit der Linken ein Pfeilbündel, an dem die Wappen der niederländischen Sieben Provinzen befestigt sind. Die Pose strahlt Selbstbewußtsein und Wehrbereitschaft aus. Im Hintergrund ist in einer minuziösen, an Jan van de Velde erinnernden Technik das lebhafte Treiben auf dem Haager Binnenhof dargestellt, dem Sitz des niederländischen Parlaments.

Der Kupferstich liegt hier im seltenen ersten Druckzustand vor aller Schrift vor. Das Blatt muß sich einer großen Popularität erfreut haben, denn es wurde von drei unterschiedlichen Verlegern herausgegeben. Im fünften und letzten Druckzustand wurde das Bildnis des Frederik Hendrik durch das Porträt König Wilhelms III. von Oranien (1650–1702) ersetzt. Prachtvoller, scharfer und kontrastreicher Druck mit gleichmäßigem Rand. Vollkommen erhalten.

WILLEM OUTGERSZ. AKERSLOOT

(circa 1600 Haarlem – after 1651 The Hague)

Portrait of Frederik Hendrik, Prince of Orange.
Engraving. 21 x 16.7 cm. Hollstein 3 I (of IV).

The Haarlem-born engraver, Willem Akersloot, is thought to have been taught by Jan van de Velde. His earliest known engraving dates to the year 1624. Akersloot was active until 1633 in Haarlem, where he made reproductive engravings after originals by artists such as Hendrick Hondius, Pieter Molijn, Pieter Saenredam and Jan van de Velde. He subsequently lived and worked in The Hague.

The present portrait of Prince Frederik Hendrik taken in 1628 is executed in a consummate, detailed engraving technique. A design made by Adriaen Pietersz. van de Venne, an artist who lived in The Hague from 1625, served as a model. The prince is wearing ceremonial armour and presented in full figure. His helmet adorned with rich feather trimming stands on a low pedestal to his right. In his right hand the prince holds a sword and in his left a clutch of arrows, attached to which are the coats of arms of the Seven United Provinces of the Netherlands. His pose radiates self-assuredness and vigilance. Visible in the background and rendered in a meticulously precise technique reminiscent of Jan van de Velde are the lively goings-on at the Binnenhof in The Hague, the seat of the Dutch parliament.

The present engraving is of the rare first state, before all letters. The work must have been extremely popular since it was issued by three different publishers. In the fifth and final state the portrait of Frederik Hendrik was replaced by that of King William III of Orange (1650–1702). A superb, crisp and contrasting impression with even margins. In mint condition.

6. JACQUES DE GHEYN III

(1596 Leiden – 1644 Utrecht)

Triton auf einer Muschel blasend. Radierung. 19,8 x 16,3 cm. 1616–1620. The New Hollstein 19 I (von II).

Der Maler und Radierer Jacques de Gheyn III hat ein kleines, aber sehr abwechslungsreiches druckgraphisches Œuvre hinterlassen. Er war der älteste Sohn von Jacques de Gheyn II und wurde von seinem Vater ausgebildet. Er war anschließend als selbständiger Künstler in Den Haag tätig und wurde 1615 als Meister in die dortige St. Lukasgilde aufgenommen. Die Künstlerfamilie de Gheyn war tief im geistig-kulturellen Leben der Stadt verankert. Zu den prominenten Freunden des Jacques de Gheyn III zählten die Brüder Maurits und Constantijn Huygens. 1618 begleitete er Letzteren auf einer Reise nach England. Im Jahre 1620 war de Gheyn in offizieller Mission in Schweden, wo er dem König Werke seines Vaters vorführte. In seiner 1630 erschienenen Autobiographie bedauert Constantijn Huygens die Tatsache, daß de Gheyn offenbar den Künstlerberuf aufgegeben hatte – im fortgeschrittenen Alter scheint dieser sich mehr mit dem Aufbau seiner Kunst- und Antiquitätensammlung befasst zu haben. 1634 siedelte de Gheyn nach Utrecht über, wo er bis zu seinem Lebensende der dortigen Marienkirche als Kanonikus verbunden war.

Der zwischen 1616 und 1620 entstandene *Triton* ist ein kleines Juwel der Druckgraphik des niederländischen Manierismus. Der muskulöse Torso des Meergottes – halb Mensch, halb Fisch – ist im verlorenen Profil dargestellt. Die exotische mythologische Gestalt hat de Gheyns schöpferische Phantasie angeregt und ihn zu einer arcimboldesken Gestaltungsweise inspiriert. Tritons Kopf ist mit Seetang bedeckt, bizarre Flossen entsprießen den kraftvoll aufgepusteten Wangen, während die klauenartigen Hände wie eine Rüstung mit Muscheln bedeckt sind. In einer wild aufbäumenden Bewegung schießt der schuppige Fischschwanz aus den Wellen empor. Mit größter Akkuratesse hat der Künstler den prachtvollen, nach dem Meereswesen benannten Tritonmuschel wiedergegeben. Das Ganze ist in einer verfeinerten, hochkonzentrierten und engmaschigen Radiertechnik ausgeführt, welche ein effektvolles, dramatisch flackerndes Clairobscur erzeugt.

Die Radierung ist im ersten Druckzustand, vor der Adresse des Verlegers Hendrick Hondius von großer Seltenheit. The New Hollstein verzeichnet lediglich zwei Abzüge in Coburg und Wien. Prachtvoller, scharfer und gegensatzreicher Druck mit feinem Rändchen um die Einfassungslinie. Minimale Erhaltungsmängel, sonst vorzüglich erhalten.

JACQUES DE GHEYN III

(1596 Leiden – 1644 Utrecht)

Triton Blowing on a Conch. Etching. 19.8 x 16.3 cm. 1616–1620. The New Hollstein 19 I (of II).

Jacques de Gheyn III, the eldest son of Jacques (II) de Gheyn, was a painter and etcher who left a modest but very varied corpus of prints. Trained by his father, he was subsequently active as an independent artist in The Hague and was admitted as a master to the city's Guild of St. Luke in 1615. The de Gheyn family of artists was deeply rooted in the intellectual and cultural life of the city. Among the prominent friends of Jacques de Gheyn III were the brothers Maurits and Constantijn Huygens. In 1618 he accompanied Constantijn on a journey to England and in 1620 embarked on an official mission to Sweden, where he presented works by his father to the king. In his autobiography published in 1630 Constantijn Huygens regretted the fact that de Gheyn had evidently renounced his profession as an artist; in his old age Jacques appears to have concerned himself more with building up his collection of artworks and antiques. In 1634 de Gheyn moved to Utrecht, where he served as a canon of the Church of St. Mary until his death.

Triton, produced between 1616 and 1620, is a little printmaking gem from the period of Dutch Mannerism. The wiry, muscular torso of the sea god – half human, half fish – is presented in lost profile. This exotic mythological figure sparked de Gheyn's creative imagination and inspired him to an Arcimboldo-like design. The Triton's head is covered with seaweed, bizarre fins spring from his hugely inflated cheeks and his claw-like hands are covered with shells that give the appearance of armour. The fish's scaly tail writhes up menacingly out of the waves. The artist has portrayed the splendid Triton conch, named after the sea creature, with meticulous attention to detail. The whole scene is executed in a refined, intricate, highly concentrated etching technique which creates an effective, dramatically flickering chiaroscuro.

This very rare etching is of the first state before the address of the publisher Hendrick Hondius. The New Hollstein records just two impressions in Coburg and Vienna. A superb, sharp and contrasting impression with thread margins around the framing line. Minor defects, otherwise in perfect condition.

Originalgröße / Actual size

7. JACOB OCHTERVELT

(1634–1682, Rotterdam)

Ein junger Mann mit Federbarett, Geige spielend. Öl auf Holz. 18,4 x 14,6 cm. Susan Donahue Kuretsky, *The Paintings of Jacob Ochtervelt (1634–1682)*, Nr. 35.

Die delikate und geistreich beobachtete Genreszene wurde von C. Hofstede de Groot Frans van Mieris d. Älteren zugeschrieben (*Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Maler des XVII. Jahrhunderts*, Esslingen 1907–1928, Bd. 10, S. 51, Nr. 202). Die heutige Zuschreibung an den Rotterdamer Maler Jacob Ochtervelt stammt von Albert Blankert, der 1975 auf die enge stilistische Übereinstimmung mit Ochtervelts Gemälde *Der singende Geigenspieler* aus dem Jahre 1666 aufmerksam machte (Glasgow Art Gallery and Museum, siehe *Oud Holland*, 89 (1975), S. 65–66, Abb. S. 65).

Der junge, Geige spielende Mann mit dem feschen Oberlippenbärtchen ist in Halbfigur dargestellt. Er trägt ein exotisch anmutendes Federbarett mit feiner Goldbordüre und schaut den Betrachter offen und unvermittelt an. Sein leicht geöffneter Mund deutet daraufhin, daß er beim Geigenspiel singt. Das kleinformatige, kostbare Bildnis besticht durch seine virtuose Stoffbehandlung, die ganz in der Tradition der holländischen Feinmaler des 17. Jahrhunderts steht, und belegt die weitverbreitete und erstaunlich hohe Malkultur jener Epoche. Mit einem haarfeinen, spitzen Pinsel hat Ochtervelt das feine Plissee der weißen Puffärmel und des von einer feinen roten Samtschleife zusammengehaltenen Kragens des Spitzenhemdes kristallklar und nahezu greifbar charakterisiert. Sehr überzeugend gelingt ihm die perspektivische Verkürzung der Geige, deren kostbar schimmernde Oberfläche von feinen Glanzlichtern belebt ist. Das stimmungsvolle, gedämpfte Kolorit, aus warmen Braun- und Rottönen kontrastiert wirkungsvoll mit dem frischen, hellen Weiß des Unterhemdes und dem lebendigen, pulsierenden Inkarnat.

Der Autor dieses Kleinods, Jacob Ochtervelt, war ein Schüler Nicolaes Berchems. In der Folgezeit näherte er sich dem Stil des ebenfalls aus Rotterdam stammenden Pieter de Hooch an und widmete sich der Darstellung bürgerlich-häuslicher Genreszenen. Ochtervelts Palette ist lebendig und von einer Vorliebe für kräftiges Zinnoberrot und Gelb gekennzeichnet. Charakteristisch für seinen Stil sind die von unten gesehenen, etwas elongiert wirkenden Figuren in eleganter Kostümierung, die sich in vornehmen Interieurs aufhalten. In stilistischer Hinsicht kommt Ochtervelt der Auffassung zeitgenössischer Feinmaler, wie Gerard ter Borch und Gabriel Metsu sehr nahe. Die kleine Tafel wurde zur Entstehungszeit des Bildes ringsum um 15 mm vergrößert, wie eine maltechnische Untersuchung bestätigt hat. Bereits Hofstede de Groot verzeichnete, als er damals das Original im Augenschein nahm: „Anstückung vom Maler selbst".

JACOB OCHTERVELT

(1634–1682, Rotterdam)

Singing Violinist. Oil on panel. 18.4 x 14.6 cm. Susan Donahue Kuretsky, *The Paintings of Jacob Ochtervelt (1634–1682)*, no. 35.

C. Hofstede de Groot attributed this astutely observed and sensitively painted genre scene to Frans van Mieris the Elder (*Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Maler des XVII. Jahrhunderts*, Esslingen 1907–1928, vol. 10, p. 51, no. 202). The present-day ascription to the Rotterdam painter, Jacob Ochtervelt, is the result of research carried out by Albert Blankert, who in 1975 pointed out the close stylistic similarity between this work and the painting *Young Man Singing to a Violin* made by Ochtervelt in 1666 (Glasgow Art Gallery and Museum, cf. *Oud Holland*, 89 (1975), pp. 65–66, fig. p. 65).

The young violinist with the dashing moustache is portrayed in half-length figure. He wears an exotic, gold-trimmed, feathered beret and looks at the viewer with a frank and candid gaze. His slightly open mouth indicates that he is singing while playing the violin. This precious little portrait is remarkable for the superb treatment of the subject matter, which is fully in keeping with the tradition of the Dutch fine painters of the 17th century and testifies to the widespread and surprisingly sophisticated painting culture of the time. With deft strokes of a very fine brush Ochtervelt has rendered the delicate pleats of the white puffed sleeves and the collar of the lace shirt held together by a smart red velvet bow with great clarity and haptic immediacy. The foreshortened perspective of the violin, the lustrous surface of which is enlivened by elegant highlights, is extremely effective. The restrained, evocative colouring with glowing red and brown tones forms a striking contrast to the fresh light white of the undershirt and the vibrant warmth of the player's complexion.

The creator of this gem, Jacob Ochtervelt, studied under Nicolaes Berchem. He subsequently devoted himself to genre scenes from the middle-class domestic milieu in a style similar to that of Pieter de Hooch, who also hailed from Rotterdam. Ochtervelt's lively palette reveals a preference for exuberant vermilion and yellow. Elegantly dressed, apparently elongated figures seen from a low position and portrayed in refined surroundings are a typical feature of his work. In stylistic terms the artist comes very close to the approach of contemporary fine painters such as Gerard ter Borch and Gabriel Metsu. A recent examination of the painting technique has revealed that the little panel was enlarged all around by 15 mm when the picture was made. Having seen the original, Hofstede de Groot noted: "Enlargement by the painter himself".

8. JAN ERASMUS QUELLINUS
(1634 Antwerpen – 1715 Mecheln)

Christus am Kreuz. Federzeichnung in Braun über Graphit, braun laviert, weiß gehöht. 22 x 15,5 cm.

Die flüssig und konzentriert ausgeführte Zeichnung belegt den nachhaltigen Einfluß rubensischer Bildtradition. Auch der treffsichere zeichnerische Duktus mit den breiten, malerischen Lavierungen ist ohne das prägende Beispiel des Pieter Paul Rubens nicht denkbar. Die Golgotha-Szene ist kompakt und visuell einprägsam komponiert und strahlt eine große dramatische Kraft aus. Sehr schön, stark verkürzend sind die kleinen schwebenden Engel charakterisiert, deren lebhaftes Treiben einen fast spielerischen Kontrast zur Agonie des Gekreuzigten darstellt. Alles ist von barocker Energie und Pathos erfüllt.

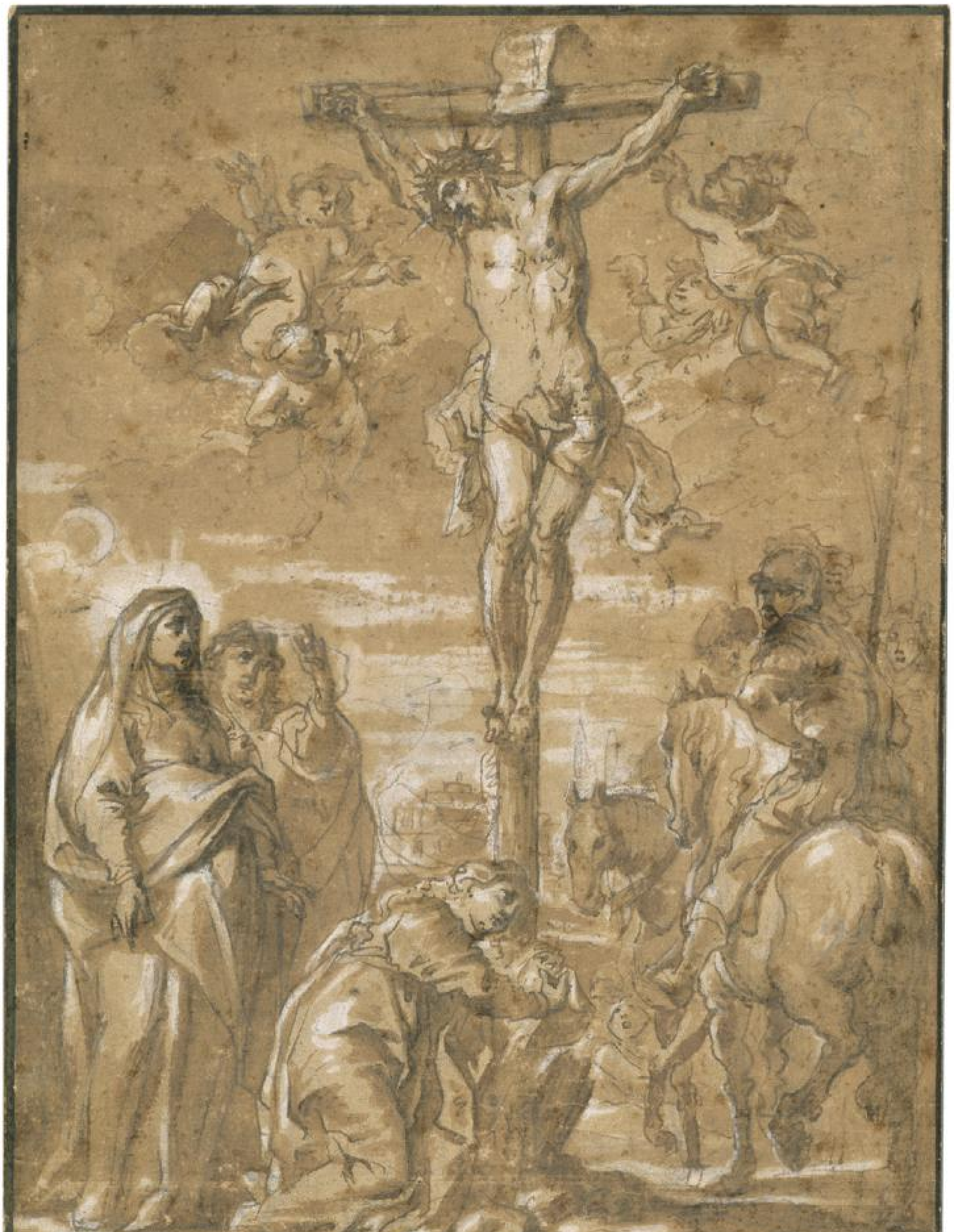
Der Maler Jan Erasmus Quellinus entstammte einer einflußreichen Antwerpener Künstlerfamilie, deren Wirken engstens mit der Rubensschule verknüpft ist. Jan Erasmus war der Sohn und Schüler des Erasmus II (1607–1678, Antwerpen), der seinerseits von Rubens ausgebildet wurde. Nach Beendigung seiner Lehre ging der Junior nach Italien, wo er sich in Rom den „Bentveughels" anschloß. Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen wurde Quellinus um 1660/61 Mitglied der dortigen Lukasgilde und betrieb offenbar eine florierende Werkstatt, da bis 1697 insgesamt achtzehn Lehrlinge bei ihm angemeldet waren. Jan Erasmus war Hofmaler Leopolds I. und Josephs I. und errang als Maler religiöser Sujets eine große Bekanntheit. Bedeutende Werke seiner Hand befinden sich nicht nur in zahlreichen Kirchen und Klöstern Flanderns, sondern auch in Paris, Rouen, Wien und in kleineren Ortschaften in Tirol und Oberösterreich.

JAN ERASMUS QUELLINUS
(1634 Antwerp – 1715 Mechelen)

Christ on the Cross. Pen and brown ink over graphite, brown wash, white heightening. 22 x 15.5 cm.

This fluid, concentrated drawing illustrates the lasting influence of the pictorial tradition established by Rubens. The accurate drawing style with the broad painterly washes would be inconceivable without the formative example of Pieter Paul Rubens. The Golgotha scene, which is composed in a compact and visually striking manner, radiates great dramatic power. The liveliness of the beautiful little floating angels, who are greatly foreshortened, stands in almost playful contrast to the agony Christ suffers on the cross. The whole scene abounds with Baroque energy and pathos.

Jan Erasmus Quellinus came from an influential Antwerp family of painters whose work is closely related to the Rubens school. He was the son and pupil of Erasmus II (1607–1678, Antwerp), who was himself trained by Rubens. Having completed his apprenticeship, the younger Quellinus went to Italy, where he joined the *Bentveughels* in Rome. After his return to Antwerp he became a member of the city's Guild of St. Luke around 1660/61 and ran what was evidently a flourishing workshop, a total of eighteen apprentices having registered with him by 1697. Jan Erasmus was court painter to Leopold I and Joseph I and enjoyed a considerable reputation as a painter of religious subjects. Some of his major works are to be found not only in numerous churches and monasteries in Flanders, but also in Paris, Rouen and Vienna as well as in small towns in Tyrol and Upper Austria.



9. PIETER SERWOUTERS

(1586 Antwerpen – 1657 Amsterdam)

Der christliche Soldat. Radierung. 29,7 x 35,8 cm. 1614. Hollstein 10.

Der aus Antwerpen gebürtige Kupferstecher, Radierer und Zeichner Pieter Serwouters arbeitete in seinen frühen Jahren vorwiegend nach Inventionen von David Vinckboons und Adriaen van de Venne. Ferner schuf er eine kleine Gruppe von sehr fein durchgeführten Porträtstichen nach eigener Erfindung, sowie zahlreiche Titelblätter. Von etwa 1622 an war Serwouters in Amsterdam tätig. Die vorliegende, sehr seltene Darstellung des *Miles christianus* stammt noch aus der Antwerpener Zeit, die ikonographisch höchst originelle Komposition geht auf einen Entwurf David Vinckboons' zurück.

Der wackere Verteidiger des christlichen Glaubens steht an hervorgehobener Stelle auf einem fein facettierten Felsenblock, ein kleiner Engel schwebt herunter um ihm den Lorbeerkranz zu reichen. Er ist umgeben von den Personifizierungen der weltlichen Verführungen, ganz rechts richtet der skurril aussehende Teufel seine Pfeile auf ihn. Die Darstellung ist in einer sehr detaillierten und technisch verfeinerten Radiertechnik ausgeführt. Mit sichtlichem Vergnügen hat Serwouters die unterschiedlichen Texturen, die Einzelheiten der Kleidung und die zahlreichen sinnfälligen Attribute dargestellt (für eine eingehende Würdigung der inhaltsreichen Ikonographie siehe B. Knipping, *De Iconographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden,* Hilversum 1940 I, S. 124, II, S. 180; U. Krempel, „Die Krönung des Tugendhelden", *Peter Paul Rubens, Werk und Nachruhm*, Augsburg 1981, S. 93). Prachtvoller, harmonischer Druck mit breitem Rand. Leichte Gebrauchsspuren im Rand, sonst vorzüglich erhalten.

PIETER SERWOUTERS

(1586 Antwerp – 1657 Amsterdam)

The Christian Soldier. Etching. 29.7 x 35.8 cm. 1614. Hollstein 10.

In his early years the Antwerp-born engraver, etcher and draughtsman, Pieter Serwouters, worked mainly after designs by David Vinckboons und Adriaen van de Venne. He also produced a small number of very finely executed portrait engravings after his own inventions as well as numerous title pages. Serwouters was active in Amsterdam from about 1622. The present very rare depiction of the *miles christianus* stems from his early period in Antwerp; the composition with its highly original iconography is based on a design by David Vinckboons.

The valiant defender of the Christian faith occupies a prominent position on a finely faceted block of stone; above him hovers a little angel about to hand him a laurel wreath. The soldier is surrounded by personifications of worldly temptations; on the extreme right an amusingly bizarre-looking devil aims arrows at him. The scene has been rendered in a very detailed and refined etching technique. Serwouters obviously derives great pleasure from conveying the different textures, the details of the clothing and the numerous meaningful attributes. A detailed assessment of the substantial iconography is to be found in: B. Knipping, *De Iconographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden,* Hilversum 1940 I, p. 124, II, p. 180; U. Krempel, "Die Krönung des Tugendhelden", *Peter Paul Rubens, Werk und Nachruhm*, Augsburg 1981, p. 93. A superb, harmonious impression with wide margins. Slight traces of handling in the margins, otherwise in perfect condition.

Originalgröße / Actual size

10. MEISTER MZ

(Matthäus Zasinger, geb. 1477 in München, tätig 1500–1503 ebenda)

Die Umarmung. Kupferstich. 15,5 x 10,3 cm. 1503. Bartsch VI, 378, 15, Lehrs VIII, 365, 16.

Bei dem Meister MZ alias Matthäus Zasinger handelt es sich um eine Künstlerpersönlichkeit, deren Biographie und Wirken lange rätselhaft geblieben sind. Er war tätig in Süddeutschland, mit aller Wahrscheinlichkeit in München, und sein druckgraphisches Œuvre umfaßt 22 Kupferstiche, von denen sechs zwischen 1500 und 1503 datiert sind. Als Künstler bewegt sich Zasinger auf der Grenze zwischen zwei Welten. In seinem Schaffen vereinigen sich Anklänge an die großen Vorgänger des 15. Jahrhunderts, wie Israhel van Meckenem, mit stilistischen und ikonographischen Anleihen an Albrecht Dürer, die Nürnberger Lichtgestalt und überragende Künstlerpersönlichkeit des beginnenden 16. Jahrhunderts.

Die Umarmung ist mit den Worten Max Lehrs „unstrittig die reifste und schönste" der druckgraphischen Arbeiten Zasingers. Er fügt hinzu: „Keine andere kommt ihr an liebevoller Durchführung, an Tiefe der Empfindung und an Stimmungsgehalt gleich". In ihrer Intimität und in ihrer sorgfältigen Schilderung häuslicher Details steht die Komposition noch ganz in der Tradition der Spätgotik und erinnert an häusliche Darstellungen des Israhel van Meckenem. Ein junges, kostbar gekleidetes Paar steht zärtlich umschlungen in einem kleinen getäfelten Zimmer, deren Einzelheiten mit liebevoller Präzision wiedergegeben sind. Vor dem Fenster, das Ausblick auf eine Landschaft mit einem Schloß und einem hohen Baum gewährt, steht ein reich verzierter gothischer Tisch und darauf ein einzelnes Glas. Andere Topoi spätgotischer Interieurdarstellungen sind der offene Wandschrank neben dem Fenster, der runde Spiegel, die Handtuchrolle und das Lüsterweibchen an der Decke. Diskret hat der Künstler auf ein Täfelchen rechts vorne an der Wand sein Monogramm angebracht. Die leicht geöffnete Tür, durch die der elegante junge Mann mit seiner prunkvollen Federmütze soeben eingetreten ist, verleiht der Komposition ein zusätzliches Spannungselement. Alles atmet innige Intimität und wohltuende Harmonie und es ist, als ob wie durch einen Spiegel Einblick in die Alltagswelt um 1500 gewährt wurd.

Das druckgraphische Kleinod ist von großer Seltenheit. Lehrs erwähnt nur wenige zeitgenössische Exemplare, unter anderem aus den Sammlungen von Lanna, Davidsohn und Passavant. 1921 wurde bei C.G. Boerner in Leipzig ein Exemplar für die damals astronomische Summe von 65000 Reichsmark an die angesehene Londoner Kunsthandlung Colnaghi verkauft. Ganz ausgezeichneter, harmonischer und gleichmäßiger Druck, bis auf die Plattenkante beschnitten. Leichte Altersspuren, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

MASTER MZ

(Matthäus Zasinger, born 1477 in Munich, where he was active from 1500–1503)

The Embrace. Engraving. 15.5 x 10.3 cm. 1503. Bartsch VI, 378, 15, Lehrs VIII, 365, 16.

The master MZ, alias Matthäus Zasinger, is an artistic figure whose life and work were long shrouded in mystery. Active in southern Germany, in all probability in Munich, he produced a printed oeuvre encompassing twenty-two engravings, six of which date to between 1500 and 1503. As an artist Zasinger straddles two worlds. His works reveal similarities with outstanding 15th century predecessors, such as Israhel van Meckenem, as well as stylistic and iconographical borrowings from Albrecht Dürer, the great artist and luminary from Nuremberg at the onset of the 16th century.

To quote Max Lehrs, the *Embrace* is "unquestionably the finest and most mature" of Zasinger's prints. He adds: "No other work matches it for loving execution, depth of feeling and atmospheric content". In its intimacy and meticulous depiction of domestic details the composition is very much in the late Gothic tradition and recalls compositions by Israhel van Meckenem. A young, expensively dressed couple are wrapped in a tender embrace in a small panelled room, the details of which are rendered with loving precision. In front of the window, which affords a view of a landscape with a castle and a tall tree, stands an ornate Gothic table with a solitary glass. Other items of late Gothic interior furnishings include the open wall cupboard next to the window, the round mirror, the towel roll and the female chandelier hanging from the ceiling. The artist has discreetly inserted his monogram on a little panel in the bottom right foreground. The door through which the elegant young man with his splendid feather cap has just entered stands slightly ajar, thus injecting an additional element of tension into the composition. Everything radiates an affectionate intimacy and pleasant harmony; it is as if are looking through a mirror at the everyday world of around 1500.

This gem of a print is extremely rare. Lehrs mentions a mere handful of contemporary impressions, inter alia from the collections of Lanna, Davidsohn and Passavant. In 1921 C.G. Boerner sold an impression in Leipzig to the reputable London art dealer Colnaghi for the then astronomical sum of 65,000 reichsmarks. A very fine, harmonious and even impression, trimmed to the platemark. Minor ageing, other in excellent unrestored condition.

18. Jahrhundert

11. JOHANN GEORG BERGMÜLLER

(1688 Türkheim – 1762 Augsburg)

Die zwölf Olympischen Götter mit den Sternzeichen. Folge von 12 Radierungen. Je ca 21,9 x 13,2 cm. Le Blanc 99–110.

Johann Georg Bergmüller hat neben seiner einflussreichen Tätigkeit als Maler und Freskant ein recht umfangreiches druckgraphisches Œuvre geschaffen, das religiöse und mythologische Sujets, sowie allegorische Darstellungen umfaßt. Die vorliegende Folge der olympischen Götter ist von großer Seltenheit und war älteren Autoren wie Nagler und Heller-Andresen unbekannt. Der in leichtem, jedoch treffsicherem Duktus behandelte Zyklus zeichnet sich durch seinen ikonographischen Erfindungsreichtum und durch seine Spiritualität der Auffassung aus. Die einzelnen Szenen sind geradezu überladen mit unzähligen originellen und humoristischen Details, und Bergmüllers schöpferischer Phantasie scheint keine Grenzen gesetzt. Diese Götter wirken nicht erhaben, sie agieren heiter und beschwingt und wirken wie Akteure in einem barocken Schauspiel. Die sie umringende exotische Tierwelt verleiht den Darstellungen zusätzliches Flair. Es tummeln sich Schwertfische und andere Meereswesen, Löwen, Affen, ein Edelhirsch mit imposantem Geweih, Vögel unterschiedlichster Art, daneben sehen wir bäuerliche Nutztiere wie Rinder, Ziegen, Schweine und Hühner. Alle diese Tiere sind gekonnt observiert und in einer charakteristischen Pose dargestellt. Auf diese Weise entsteht ein außerordentlich anmutiges und visuell anregendes Ensemble, welches den Formenreichtum und die schwungvolle Dynamik des Augsburger Barocks auf vollendete Weise verkörpert.

Johann Georg Bergmüller wurde bei Andreas Wolff in München zum Maler ausgebildet, bevor er sich 1713 in Augsburg als selbständiger Meister niederließ. Seine künstlerische Laufbahn verlief äußerst erfolgreich. 1730 wurde Bergmüller zum Direktor der städtischen Akademie ernannt, ein weiterer bedeutender Schritt auf der Karriereleiter war seine Berufung zum Augsburger Kabinett- und Hofmaler im Jahre 1739. Als vielbeschäftigter Autor von Altarbildern und Freskenmalereien brachte er es bis zu seinem Tode im Jahre 1762 zu großem Ansehen.

Bergmüller ist unbestritten eine der prägenden Persönlichkeiten des Augsburger Barocks, durch sein Wirken wurde die Stadt zu einem der führenden Kunstzentren im süddeutschen Raum. Nebenbei entfaltete der Künstler eine einflußreiche und zukunftsweisende Lehrtätigkeit, von seinen Schülern und Assistenten seien beispielsweise Gottfried Bernhard Göz, Matthäus Günther und Josef Anton Huber genannt. Ausgezeichnete Drucke mit Rändchen um die Einfassungslinie. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.

JOHANN GEORG BERGMÜLLER

(1688 Türkheim – 1762 Augsburg)

The Twelve Olympic Gods with the Signs of the Zodiac. Suite of 12 etchings. Each measuring approx. 21.9 x 13.2 cm. Le Blanc 99–110.

Johann Georg Bergmüller was influential as a painter of pictures and frescoes and he also produced a substantial printed oeuvre encompassing religious and mythological subjects as well as allegorical depictions. The present suite of Olympic gods is extremely rare and was unknown to older authors such as Nagler and Heller-Andresen. The series, which has been executed in an agile but accurate manner, is distinguished by the inventiveness of its iconography and the ingenuity of its conception. The individual scenes abound with countless original and humorous details, there apparently being no limit to Bergmüller's creative imagination. These gods do not inspire awe; cheerful and elated, they behave like actors in a baroque play. The exotic animals surrounding them give the depictions additional flair. Splashing and romping about are swordfish and other sea creatures, lions, monkeys, a red deer with impressive antlers and all kinds of birds together with rural working animals such as cattle, goats, pigs and hens. All these animals are very astutely observed and presented in characteristic poses. The result is an extraordinarily delightful and visually stimulating ensemble which perfectly embodies the wealth of forms and vibrant dynamism of the Augsburg Baroque.

Johann Georg Bergmüller trained as a painter under Andreas Wolff in Munich before settling in Augsburg as an independent master in 1713. His career as an artist proved extremely successful. In 1730 he was appointed director of the city's Academy, a further important step up the career ladder following in 1739 with his appointment to the position of Augsburg cabinet and court painter. A much sought-after creator of altar-pieces and frescoes, he achieved considerable renown before his death in 1762.

Bergmüller is unquestionably one of the outstanding figures of the Augsburg Baroque, his activities making the city one of the leading art centres in southern Germany. In addition to his artistic endeavours he was a pioneering and influential, teacher, whose pupils and assistants included, for example, Gottfried Bernhard Göz, Matthäus Günther and Josef Anton Huber. Very fine impressions with thread margins around the borderline. Minor ageing, otherwise in mint condition.

11

12

2

3

12. JEAN JACQUES DE BOISSIEU

(1736–1810, Lyon)

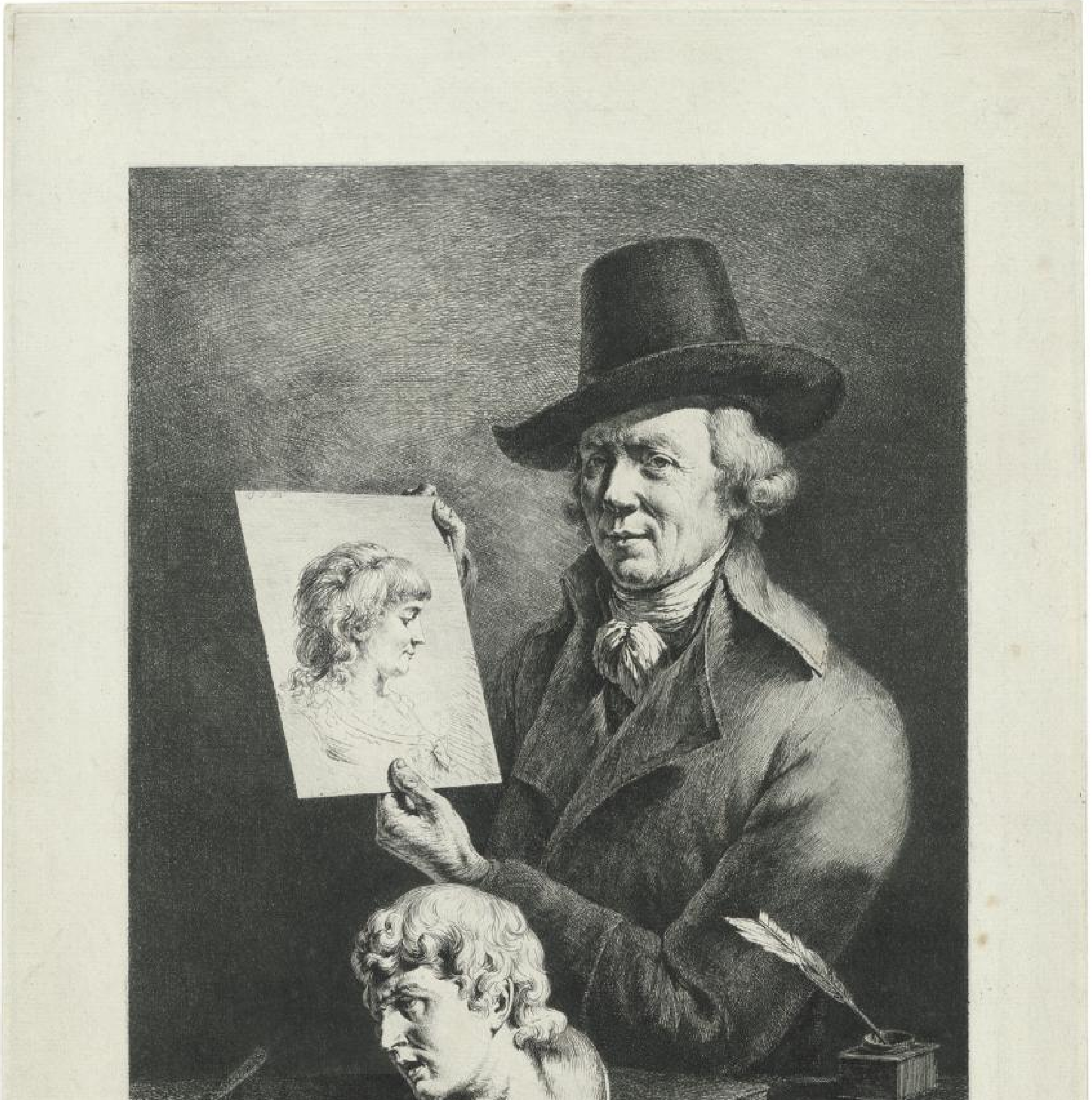
Selbstbildnis. Radierung, Kaltnadel und Roulette auf graublauem Papier. 29,5 x 37,5 cm. 1796. Boissieu-Perez 102 IV (von VI).

Mit Recht gilt dieses feinsinnige Selbstbildnis seit altersher als eines der graphischen Hauptwerke de Boissieus. Das Porträt strahlt Selbstbewußtsein und die Lebenserfahrung des reifen Alters aus. Der Künstler hat sich selbst in halber Figur dargestellt, sein Oberkörper und das sehr akkurat wiedergegebene Antlitz sind dem Betrachter zugewandt. Mit seinen beiden Händen hält der elegant gekleidete Meister eine Kupferplatte mit dem Bildnis seiner Frau. Auf einer Tischplatte sind einzelne Attribute ausgebreitet, die auf de Boissieus künstlerische Tätigkeit und seine klassische Bildung verweisen. An prominenter Stelle, von einem hellen Lichtbündel optisch hervorgehoben, erblickt man den gipsernen Kopf von einer der Figuren der Laokoongruppe.

Das Porträt überzeugt nicht nur durch seine subtile psychologische Charakterisierung, sondern auch durch die Verfeinerung der technischen Ausführung. De Boissieu war ein handwerklich außerordentlich versierter Radierer, der die expressiven Möglichkeiten des Mediums voll auszunutzen wusste. Dies erklärt seinen großen Einfluß auf spätere französische Radierer wie Charles Meryon, Félix Bracquemond und andere Vertreter der in den 1860er Jahren einsetzenden Wiederbelebung der Radierkunst. Im ersten Druckzustand ist das Selbstbildnis als reine Radierung behandelt. In den beiden darauffolgenden Etats fügte der Künstler feine Korrekturen mit der Kaltnadel und der Roulette hinzu, wodurch delikate tonale Abstufungen und eine subtile Lichtführung erzeugt werden. Dieses hohe Maß an graphischem Raffinement ist das eigentliche Wahrzeichen von Boissieus Kunst. Der vierte, hier vorliegende Druckzustand ist die seltenste Variante dieses bemerkenswerten Selbstporträts. Es ist auf einem graublauen Papier gedruckt, das charakteristisch ist für die Graphikproduktion in Lyon um 1800. De Boissieu benutzte dieses Papier für seine besten Abzüge. Während der Entstehung dieses Porträts verstarb die Frau des Künstlers. Im fünften Druckzustand ersetzte de Boissieu daraufhin ihr Bildnis durch eine Landschaftsdarstellung.

Jean-Jacques de Boissieu, Sprößling eines adligen auvergnatischen Geschlechtes, lebte und arbeitete den größten Teil seines Lebens in seiner Geburtsstadt Lyon. Im Jahre 1771 wurde der Künstler dort zum „Trésorier de France“ ernannt, ein Amt, das ihm fortan finanzielle Unabhängigkeit erlaubte. Auch in sonstiger Hinsicht war de Boissieu eine eigenwillige Persönlichkeit, die sich konsequent und ziemlich zurückgezogen seiner Kunst widmete. Nach seiner Ausbildung bei dem Historienmaler Charles Frontier lebte de Boissieu zuerst von 1762 bis 1764 in Paris. Dort freundete er sich mit führenden Künstlern seiner Zeit an, wie Joseph Vernet, Johann Georg Wille und Jean-Baptiste Greuze, und pflegte Kontakt zu Mäzenen und Sammlern wie Pierre-Jean Mariette und Claude-Henri Watelet.
In seinem Werk scheint er jedoch nie maßgebend vom vorherrschenden Zeitgeist des Rokoko beeinflußt gewesen zu sein, so wie er auch später der Strömung des Neoklassizismus keine Sympathie entgegenbrachte. Mit seinem Gönner, François Alexandre Duc de la Rochefoucauld, begab sich de Boissieu von 1764 bis 1765 auf die *Grand Tour* nach Italien und kehrte mit einem großen Fundus an Landschaftsstudien zurück, der ihm im Verlauf seines weiteren Lebens als Inspirationsquelle dienen sollte.

Die politischen Umwälzungen der französischen Revolution bedeuteten eine dramatische Zäsur im Leben de Boissieus und brachten ihn um Amt und Vermögen. Dennoch nahm seine künstlerische Laufbahn keinen Schaden. De Boissieu war nunmehr fast ausschließlich als Zeichner und Radierer tätig und kümmerte sich selbst um den Vertrieb seiner Werke. In diesem Bestreben erwies er sich als äußerst erfolgreich, denn seine Graphik war nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland bei Sammlern und Liebhabern sehr gefragt. Die hohe Zahl der Gesamteditionen seines druckgraphischen Schaffens dokumentiert seine große Popularität. Ausgezeichneter, kontrastreicher und nuancierter Druck mit feinem Rändchen um die Plattenkante. Minimal stockfleckig, leichte Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.


J.J. DB. 1796

12. JEAN JACQUES DE BOISSIEU

(1736–1810, Lyon)

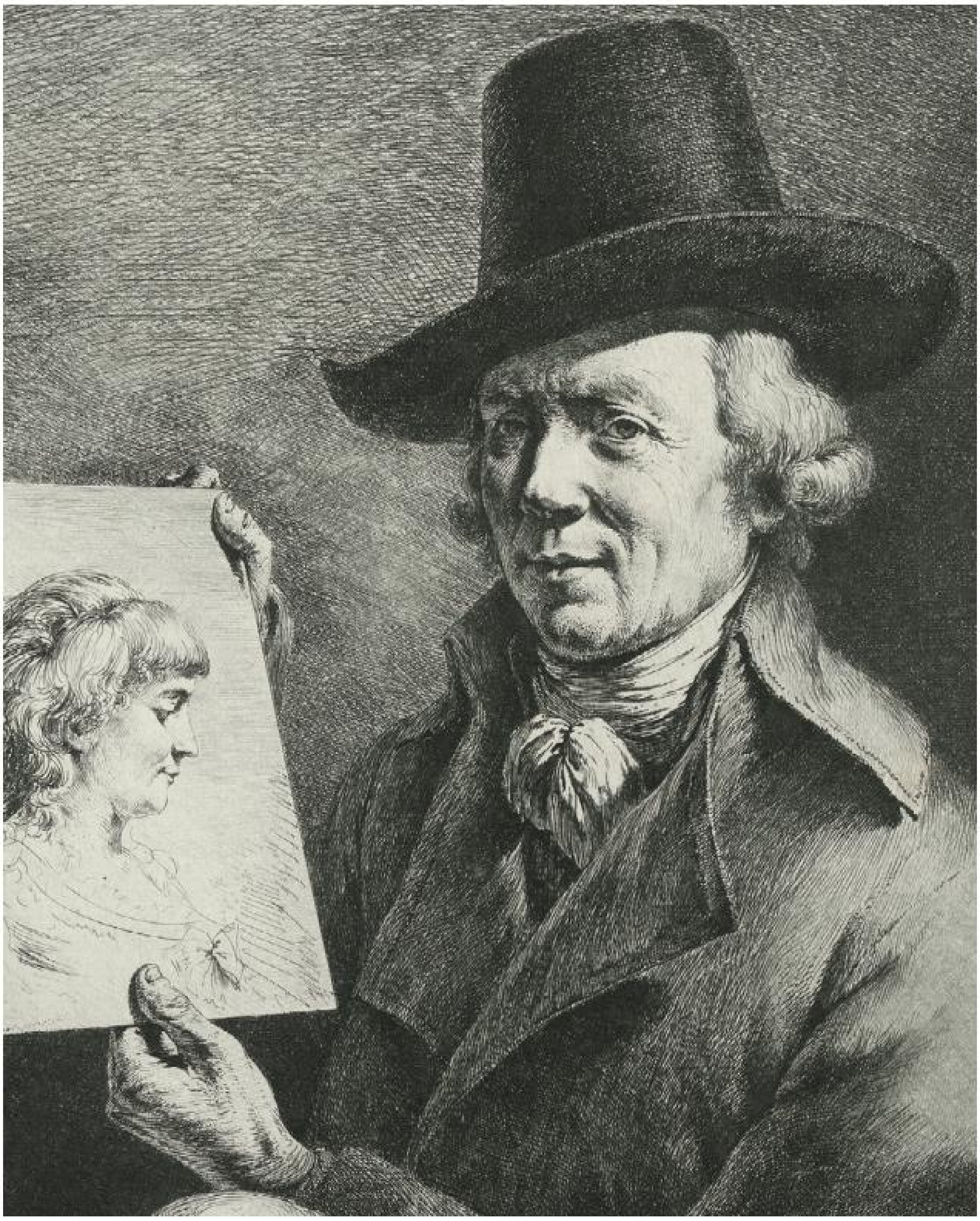
Self-portrait. Etching, drypoint and roulette on greyish-blue paper. 29.5 x 37.5 cm. 1796. Boissieu-Perez 102 IV (of VI).

This sensitive self-portrait has long been regarded as one of de Boissieu's outstanding prints and rightly so. It radiates self-confidence and the experience that comes with maturity. The artist has portrayed himself in half length with the upper part of his body and accurately rendered face turned towards the viewer. In his hands the elegantly clad master holds a copper plate with a portrait of his wife. Spread out on a table top are various attributes alluding to de Boissieu's artistic activities and his classical education. Prominently positioned and highlighted by a bright beam of light is the plaster head of one of the figures from the Laocoön Group.

The portrait is distinguished not just by its subtle psychological characterisation, but also by the refinement of the technical execution. De Boissieu was an extraordinarily skilful and versatile etcher who fully exploited the expressive potential of the medium. This explains the great influence he had on later French etchers such as Charles Meryon, Félix Bracquemond and other exponents of the art, which experienced a revival in the 1860s. In the first state the self-portrait exists solely as an etching. In the two following states the artist made fine corrections with a drypoint and roulette, thus effecting delicate tonal gradations and a subtle play of light. This high degree of graphical finesse constitutes the real hallmark of de Boissieu's art. The present fourth state is the rarest version of this remarkable self-portrait. It is printed on greyish-blue paper, which was typical of print production in Lyon around 1800. De Boissieu used this paper for his best impressions. His wife died at the time this portrait was taken. In the fifth state de Boissieu replaced her portrait with a landscape.

Jean-Jacques de Boissieu, born into a noble family from the Auvergne, lived and worked for most of his life in his native Lyon. In 1771 the artist was appointed Treasurer of France, a position which subsequently gave him financial independence. De Boissieu was a self-willed person who devoted himself consistently to his art and lived in relative seclusion. After studying under the history painter, Charles Frontier, de Boissieu spent the years from 1762 to 1764 in Paris, where he became friends with such leading artists of his time as Joseph Vernet, Johan Georg Wille and Jean-Baptiste Greuze and maintained contacts with patrons and collectors like Pierre-Jean Mariette and Claude-Henri Watelet. De Boissieu's work never seems to have been influenced by the Rococo spirit of the age any more than it was by the later vogue for Neoclassicism. Together with his patron, Francois Alexandre Duc de la Rochefoucauld, he went on a *Grand Tour* of Italy in 1764/5, returning with an abundance of landscape studies that would serve him as a source of inspiration for the rest of his days.

The political upheavals of the French Revolution marked a dramatic turning point in de Boissieu's life, depriving him of his office and his fortune. His artistic career did not suffer, however. He subsequently worked almost exclusively as a draughtsman and etcher, personally overseeing the sale of his artworks. In this respect he proved extremely successful, for his prints were in great demand among collectors and enthusiasts not only in France, but also in Germany. The large number of complete editions of his printed works bears testimony to his great popularity. A superb, contrasting and nuanced impression with thread margins around the platemark. Minimal foxing, minor ageing, otherwise in mint condition.



13. JOHAN FREDERIK CLEMENS

(1748 Gollnow – 1831 Kopenhagen)

Brustbildnis des dänischen Malers Jens Juel. Radierung in Crayonmanier. 28,9 x 23,2 cm. 1801. Nicht bei Nagler, Heller-Andresen und Le Blanc.

Das Bildnis des gefeierten dänischen Porträtmalers Jens Juel (1745–1802) geht auf eine eigenhändige Zeichnung dieses Künstlers zurück und wurde von seinem Freund Johan Frederik Clemens auf einfühlsame und kongeniale Weise in das Medium der Druckgraphik übersetzt. Die seltene Radierung entstand ein Jahr vor dem Tode Juels. Dieser ist zur Brust dargestellt, seine Kleidung verrät lässige Eleganz. Entsprechend der Mode der Zeit tragt er eine schlichte Überjacke mit breiten Revers und ein locker gebundenes Halstuch. Das sanfte Antlitz mit den großen, sprechenden Augen und der hohen Stirn blickt der Betrachter mit sinnendem, leicht verwundertem Blick an. Sehr schön sind die bereits schütteren Haare charakterisiert, die in dünnen Strähnen und einzelnen Locken von der rechten Schläfe auf den hochstehenden Kragen herunterfallen. Die von Clemens angewandte Crayontechnik mit ihren feinen tonalen Abstufungen hebt die weichen Rundungen des Gesichtes plastisch hervor und erzeugt eine mildes Clairobscur.

Der aus Deutschland stammende Johann Frederik Clemens, den eine lebenslange Freundschaft mit Jens Juel verband, zählte zu den erfolgreichsten Kupferstechern seiner Zeit. Er wurde bei Johann Martin Preisler ausgebildet und hielt sich zu Studienzwecken mehrere Jahre in Paris, Genf, Berlin und London auf. In Paris, wo Clemens zwischen 1773 und 1777 verblieb, wurde er maßgeblich von dem eleganten französischen Stil beeinflußt und genoß die Protektion von Johann Georg Wille. Nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen erhielt Clemens 1779 eine Berufung als Hofkupferstecher, während Juel im folgenden Jahr zum Hofmaler ernannt wurde. Eine weitere Auslandsreise führte Clemens 1788 nach Berlin, wo er vier Jahre ansässig blieb und enge freundschaftliche Kontakte zu namhaften Künstlern wie Johann Gottfried Schadow, Christian Bernhard Rode und Daniel Chodowiecki unterhielt. Im Jahre 1786 wurde Clemens in Abwesenheit zum Mitglied der Kopenhagener Akademie ernannt, in der Folgezeit entwickelte er sich zu einem angesehenen und einflußreichen Mitglied dieses Institution. Seit 1813 war der Künstler Professor für Kupferstichkunst an der dortigen Lehranstalt und hat durch seine Lehrtätigkeit wesentlich zur Verbreitung des Mediums Druckgraphik in Dänemark beigetragen. Ausgezeichneter, nuancierter Druck mit Rand. Leichte Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

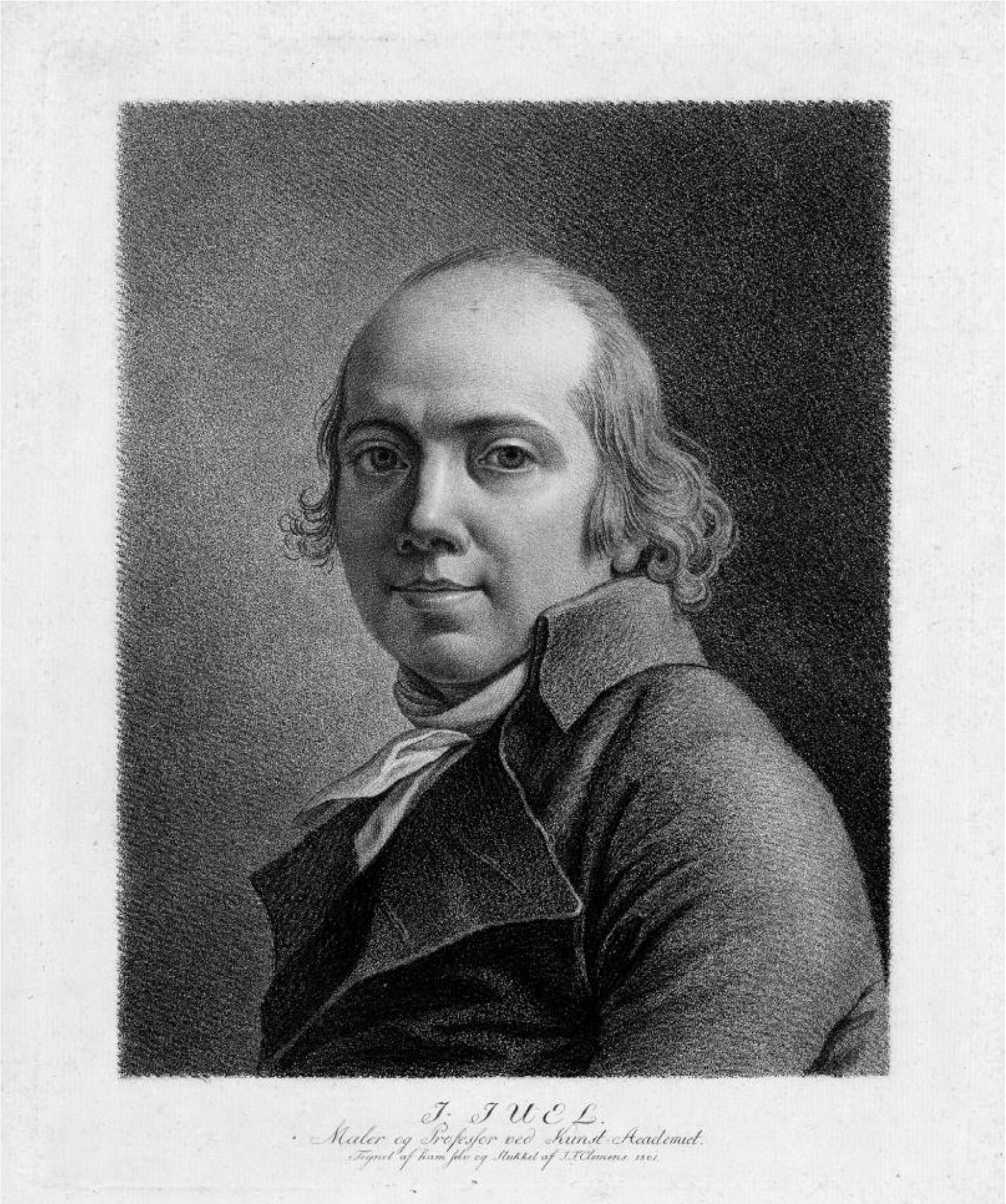
JOHAN FREDERIK CLEMENS

(1748 Gollnow – 1831 Copenhagen)

Half-length Portrait of the Danish Painter Jens Juel. Etching in crayon manner. 28.9 x 23.2 cm. 1801. Not in Nagler, Heller-Andresen or Le Blanc.

This portrait of the celebrated Danish portraitist, Jens Juel (1745–1802) is based on an autograph drawing which was transferred to the printmaking medium with splendid sensitivity by his friend, Johan Frederik Clemens. The etching was made a year before Juel's death and is rare. The artist is portrayed in half-length and his clothes display a nonchalant elegance. In keeping with the fashion of the time he is wearing a modest frock coat with broad lapels and a loosely tied neckerchief. The large, expressive eyes in his gentle face with its high forehead look at the observer with a thoughtful, slightly bemused gaze. His sparse hair is very well rendered, with the thin strands and individual curls falling from his left temple onto the high collar of his coat. The crayon technique used by Clemens with its fine tonal gradations emphasises the soft curves of his face and creates a gentle chiaroscuro effect.

Johann Frederik Clemens, who hailed from Germany, was a lifelong friend of Jens Juel and ranked among the most successful engravers of his day. Trained by Johann Martin Preisler, he spent several years studying in Paris, Geneva, Berlin and London. In Paris, where he stayed from 1773 to 1777, Clemens was greatly influenced by the elegant French style and enjoyed the patronage of Johann Georg Wille. After returning to Copenhagen, he was appointed court engraver in 1779, while Juel was made court painter a year later. A further trip abroad in 1788 took him to Berlin, where he stayed for four years and maintained friendly contacts with famous artists such as Johann Gottfried Schadow, Christian Bernhard Rode and Daniel Chodowiecki. In 1786 Clemens was made a member of the Copenhagen Academy in absentia, later becoming a respected and influential representative of this institution. After 1813 the artist worked as a professor for engraving at the Academy's school and through his teaching activities made a substantial contribution to the spread of printmaking in Denmark. A superb, nuanced impression with margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.


J. JUEL.
Maler og Professor ved Kunst Academiet.
Tegnet af ham selv og Stukket af J. F. Clemens 1801.

14. LOUIS JEAN DESPREZ
(1743 Auxerre – 1804 Stockholm)

FRANCESCO PIRANESI
(1756 Rom – 1810 Paris)

Fuoco Artificiale detto la Girandola (Das Feuerwerk über der Engelsburg). Farbradierung in Schwarz, mehreren Grautönen und Orangerot. 76,6 x 51 cm. Um 1783. Wollin 3 II (von III).

Dargestellt ist die *Girandola*, ein Feuerwerk über der Engelsburg, das seit 1471 veranstaltet wurde und mehrere Jahrhunderte lang als das spektakulärste Lustfeuerwerk in Europa galt. Der Terminus *Girandola* ist die Bezeichnung für eine große Feuergarbe, die aus Raketen mit Leuchtkugeln, Goldregen und anderen pyrotechnischen Zutaten zusammengesetzt ist. Das Feuerwerk fand zweimal jährlich – zu Ostern und am 28. Juni, dem Vorabend des St. Peter und Paul Festes – statt, und wurde außerdem anläßlich der Krönung eines neuen Papstes abgehalten. Das phantastische Schauspiel war bei den Römern und bei den auswärtigen Besuchern der Stadt gleichermaßen beliebt und lockte ungeheure Menschenmassen an.

Die Komposition zeigt das Geschehen von einem leicht erhöhten Aussichtspunkt auf der anderen Seite des Tibers, fast gegenüber der Engelsbrücke. Auf der Straße hat sich eine schier unübersehbare Menge von Zuschauern versammelt. Die besser Situierten unter ihnen verfolgen das Ereignis aus ihren prunkvollen Kutschen oder von einer überdachten Tribüne, andere drängen sich hinter den Fenstern des Palazzo links. Auch auf der Ponte Sant'Angelo selbst sehen wir ein dichtes, chaotisches Gedränge von Menschen, von denen etliche sogar auf die barocken Engelsstatuen Berninis geklettert sind, um die Vorgänge besser verfolgen zu können. Die obere Hälfte der Darstellung ist dagegen von dem blendend hellen Licht der explodierenden Feuerwerkskörper ausgefüllt, das sich dramatisch vm schwarzen Nachthimmel abhebt. Louis Jean Desprez, Autor der Komposition, hat mit seinem ausgeprägten Sinn für dramatische Inszenierung wohl den *moment suprême* des Ereignisses gewählt, das eindrucksvolle Finale, wobei ein spektakuläres Aufgebot an Feuerwerkskörpern gleichzeitig und mit tobender Gewalt abgefeuert wird. Sein Kollege Francesco Piranesi setzte die Vorlage kongenial in das Medium der Druckgraphik um und realisierte mit der vorliegenden Farbradierung eine technische Meisterleistung. Die orangerote Feuergarbe hebt sich fast reliefartig von der Papieroberfläche ab, visuell äußerst wirksam kommt der gelblich-weiße Papierton innerhalb des Feuerballs zur Geltung. Der Kontrast zwischen der wahrhaft exuberanten Feuerwerksexplosion und dem nächtlichen, hektischen Treiben ist äußerst suggestiv und mitreißend dargestellt. Prachtvoller, nuancierter und kontrastreicher Druck mit dem vollen Rand. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.

LOUIS JEAN DESPREZ
(1743 Auxerre – 1804 Stockholm)

FRANCESCO PIRANESI
(1756 Rome – 1810 Paris)

Fuoco Artificiale detto la Girandola (The Fireworks above Castel Sant'Angelo). Coloured etching in black, several shades of grey and orange-red. 76.6 x 51 cm. Circa 1783. Wollin 3 II (of III).

This is a depiction of the *Girandola*, the fireworks display at Castel Sant'Angelo. First staged in 1471, it was regarded for centuries as the most spectacular display of its kind in Europe. *Girandola* is the term for a great burst of fire triggered by a combination of rockets with flares, golden rain and other pyrotechnical features. The fireworks display was held twice a year at Easter and on 28 June, the eve of the Feast of Saints Peter and Paul, as well as during the coronation of a new pope. The fantastic spectacle was popular with both Romans and visitors to the city and attracted huge crowds.

The composition shows the display from a slightly raised vantage point on the other side of the River Tiber almost opposite the Ponte Sant'Angelo. An enormous number of spectators have gathered in the street. The better situated among them are following the proceedings from splendid carriages or a canopied viewing stand, while others throng in front of the windows of the Palazzo on the left. A dense, chaotic mass of people has also congregated on the Ponte Sant'Angelo itself, some of whom have clambered up onto Bernini's Baroque statues of angels to get a better view. The upper half of the picture, by contrast, is filled with the blinding light of exploding fireworks, which is in dramatic contrast to the black night-time sky. Demonstrating a keen eye for dramatic staging, the author of the composition, Louis Jean Desprez, has chosen to depict the climax of the event, the impressive finale, in which a spectacular range of fireworks is fired off simultaneously causing a deafening noise. Francesco Piranesi has brilliantly transferred Desprez' original to the printmaking medium and produced a coloured etching which is a technical masterpiece. The orange-red fire stands out almost like a relief from the surface of the paper, while the yellowish-white paper tone within the ball of fire is highly effective in visual terms. The contrast between the exuberant explosion of the fireworks and the night-time hustle and bustle is depicted in an extremely evocative and enthralling manner. A very fine, nuanced and contrasting impression with the full margins. Minor ageing, otherwise in perfect condition.

Fuoco artificiale detto la Girandola
Che s'incendia sul Castel S. Angelo già Mausoleo d'Elio Adriano

15. BÉNIGNE GAGNERAUX
(1756 Dijon – 1795 Florenz)

Merkur übergibt Bacchus den Nymphen. Radierung, stellenweise mit Bleistift überarbeitet. 49,7 x 64,1 cm. Eigenhändig bezeichnet mit schwarzer Feder: „Mercure qui apporte bacchus aux nymphes de la part de Jupiter pour être nourrices". Sandström 1981, S. 50, 89, 211; Nr. 459.

Im wechselvollen Lebenslauf des Malers und Radierers Bénigne Gagneraux spiegeln sich die großen politischen Umwälzungen seiner Epoche. Der talentvolle Maler und Radierer erhielt 1776 den *Prix de Rome* und studierte ab 1778 in der Ewigen Stadt. Anfänglich verdiente er seinen Lebensunterhalt mit Kopien nach alten Meistern und war gleichzeitig als Dekorationsmaler tätig. Auf diese Weise wurde König Gustav III. von Schweden auf den Künstler ihn aufmerksam und protegierte ihn fortan. Seinen ersten großen Publikumserfolg errang Gagneraux mit dem 1785 vollendeten Auftragsbild *Die Begegnung von Gustav III. mit Pius VI. im Antikenmuseum des Vatikan* (Nationalmuseum, Stockholm), das Goethe in seinem italienischen Reisebericht erwähnte und das zu einem Besuch der Herzogin Amalie von Sachsen-Weimar im römischen Atelier des Künstlers führte. Auch nach der Ermordung Gustavs III. 1792 blieb Gagneraux für den schwedischen Hof sowie für die römische *Nobiltà* und für die aus Frankreich geflüchtete französische Aristokratie tätig. Offenbar war Gagneraux ein überzeugter Monarchist, denn im Januar 1793 flüchtete er nach Florenz, nachdem er bei einer Kundgebung gegen die französische Republik in Rom verwundet worden war. Gagneraux erhielt eine Berufung zum Akademieprofessor und war weiterhin vorwiegend für ausländische Auftraggeber tätig. In Florenz wurde er 1794 zum schwedischen Hofmaler ernannt; er starb jedoch im Sommer 1795, unmittelbar vor seiner Abreise nach Schweden, unter nicht eindeutig geklärten Umständen.

Die vorliegende Radierung ist von größter Seltenheit und fehlt in dem von Baudot erstellten Verzeichnis des *Inventaire du Fonds Français.* Sandström datiert das Blatt um 1789/90 und bemerkt, daß die streng neoklassizistische, friesartig angeordnete Komposition das Pendant zu einer etwa gleichformatigen Zeichnung zum Thema „Das Fest der ländlichen Götter" in Florenz bildet (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; s. Ausstellungskat. *Bénigne Gagneraux. Un pittore francese nella Roma di Pio VI.* Roma, Galleria Borghese, 1983, Nr. 64, S. 143–144). Die Umrissradierung besticht durch ihr monumentales Format und die Eleganz ihres linearen Purismus. Es handelt sich wohl um ein Arbeitsexemplar des Künstlers. In der rechten Bildhälfte hat Gagneraux mit feinen Bleistiftstrichen die Blätter eines Strauches skizziert. Auch das Exemplar in der Bibliothèque Nationale in Paris zeigt wesentliche Überarbeitungen, beispielsweise im Terrain vorne und im Laub der Baumgruppe rechts. Ausgezeichneter Druck mit feinem Rändchen, rechts und links auf die Plattenkante beschnitten. Leichte Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

BÉNIGNE GAGNERAUX
(1756 Dijon – 1795 Florence)

Mercury Hands over the Infant Bacchus to the Nymphs. Etching, partly reworked in pencil. 49.7 x 64.1 cm. Inscribed in pen and black ink in the artist's own hand: "Mercure qui apporte bacchus aux nymphes de la part de Jupiter pour être nourrices". Sandström 1981, pp. 50, 89, 211; no. 459.

The eventful career of the painter and etcher, Bénigne Gagneraux, reflects the major political upheavals of his time. His talent won him the *Prix de Rome* in 1776 and he began his studies in the Eternal City in 1778. Initially Gagneraux earned a living by making copies after Old Masters and working as a decoration painter. He thus came to the attention of King Gustav III of Sweden, who forthwith made the artist his protégé. Gagneraux gained his first major public success with a work commissioned in 1785 entitled *The Meeting between Gustav III and Pius VI in the Vatican Museum of Antiquities* (Nationalmuseum, Stockholm), which Goethe mentioned in the account of his journey to Italy and resulted in a visit to the artist's studio in Rome by Duchess Amalie of Saxe-Weimar. Even after the murder of Gustav III in 1792 Gagneraux continued to work for the Swedish court as well as for the Roman *nobiltà* and French aristocrats who had fled the country. Gagneraux was evidently a convinced monarchist, for in January 1793 the artist fled to Florence after having been wounded during a rally in Rome in opposition to the French Republic. Gagneraux was appointed a professor at the Academy and continued to work mostly for foreign clients. While he was in Florence, Gagneraux was awarded the title of a Swedish court painter in 1794. However, he died in unclear circumstances in the summer of 1795 immediately before his departure for Sweden.

The present etching is exceedingly rare and not included in the register of the *Inventaire du Fonds Français* drawn up by Baudot. Sandström dates the sheet to 1789/90, noting that the strictly neo-classical, frieze-like composition forms the companion piece to a drawing of roughly the same size entitled "The Feast of the Rural Gods" in Florence (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; see Exhibition catalogue *Bénigne Gagneraux. Un pittore francese nella Roma di Pio VI.* Roma, Galleria Borghese, 1983, No. 64, pp. 143–144). This outline etching with a multitude of figures is noteworthy for its very large format and the elegance of its linear purism. It is probably a working copy by the artist. In the right half of the picture Gagneraux has sketched the leaves of a shrub with fine strokes of the pencil. The impression in the Bibliothèque Nationale in Paris shows extensive reworkings, for instance in the terrain in the foreground and in the foliage of the group of trees on the right. A very fine impression with thread margins, trimmed to the platemark on the right and left. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

16. BARTOLOMEO GAZALIS

(geboren in Genua, tätig um 1720–30 in Mailand)

Eine pittoreske Landschaft mit einem Kuhhirten. Federzeichnung in Braun über Kreide, braun laviert. 49,6 x 36,7 cm. Signiert: „Bartolo Gazale fec.".

Der aus Genua stammende Zeichner und Radierer Bartolomeo Gazalis ist zwischen 1720 und 1730 in Mailand nachweisbar, wo er vermutlich als Mitarbeiter Alessandro Magnascos tätig war. Nur wenig ist über Gazalis' Biographie und sein Werk bekannt. Er schuf zwei Radierungen nach Kompositionen von Magnasco, die von größter Seltenheit sind. In der jüngsten Vergangenheit wurde sein druckgraphisches Œuvre um eine Folge von 17 Radierungen mit dem Titel „Animali diversi e capricci boscherecci" erweitert (siehe G. Mori, „Note su Bartolomeo Gazalis", in: *Rassegna di Studi e di Notizie*, Bd. 22, Jg. 25 (1998), S. 325–354; The Illustrated Bartsch, Bd. 46, Commentary, S. 83–90, Nrn. 103–116). Die kleinformatigen Tierdarstellungen, die früher G. B. Castiglione zugeschrieben waren, sind der vorliegenden Zeichnung in stilistischer wie auch ikonographischer Hinsicht sehr ähnlich.

Das großformatige Blatt zeigt eine pittoreske, weite Landschaft, die in einem freien, energischen Duktus behandelt ist, gleichzeitig jedoch die Einzelheiten von Vegetation und Terrain detailreich wiedergibt. Gekonnt und mit Sinn für theatralische Wirkung ist die Komposition arrangiert. Rechts vorne führt ein junger Hirte Rinder zu einer Tränke, am gegenüberliegenden Ufer bellt ein kleiner Hund in heller Aufregung. Verwitterte, sich überkreuzende Baumstämme mit weit ausladendem Geäst und ein von üppiger Sumpfvegetation überwucherter Felsvorsprung dominieren die linke Bildhälfte und verleihen der pastoralen Szene Farbigkeit und Atmosphäre. Am Horizont gewahrt der Betrachter einen verfallenen Turm und ein malerisches Bauerngehöft, dahinter ragt eine bizarre Gebirgskulisse empor. All diese kompositorischen Versatzstücke sind zu einer effektvollen, fast bühnenhaften Inszenierung vereinigt. Die Herde vorne ist teilweise nur skizzenhaft angelegt, was dem Blatt den Reiz des *Infinito* verleiht. Nur einzelne Zeichnungen des Künstlers sind überliefert. Das vorliegende, voll signierte Blatt besitzt daher eine nicht geringe dokumentarische Relevanz.

BARTOLOMEO GAZALIS

(born in Genoa, active around 1720–30 in Milan)

A Picturesque Landscape with a Cowherd. Pen and brown ink over chalk, brown wash. 49.6 x 36.7 cm. Signed: "Bartolo Gazale fec."

The Genoa-born draughtsman and etcher, Bartolomeo Gazalis, is known to have spent the years between 1720 and 1730 in Milan, where he presumably collaborated with Alessandro Magnasco. Little is known about Gazalis' biography and oeuvre. He made two etchings after compositions by Magnasco that are extremely rare. His printed oeuvre has recently been extended by a series of seventeen etchings entitled "Animali diversi e capricci boscherecci" (see G. Mori, "Note su Bartolomeo Gazalis", in: *Rassegna di Studi e di Notizie*, vol. 22, year 25 (1998), pp. 325–354; The Illustrated Bartsch, vol. 46, Commentary, pp. 83–90, nos. 103–116). These small-scale depictions of animals, which were formerly attributed to G. B. Castiglione, are very similar in stylistic and iconographical respects to those in the present drawing.

The large sheet shows a broad, picturesque landscape treated in a free and vigorous manner but with a detailed rendering of the individual features of the terrain and the vegetation. The composition has been skilfully arranged with an eye for theatrical effect. In the right foreground a young cowherd is leading cattle to a watering place; on the opposite bank a little dog is barking excitedly. Weathered, criss-crossed tree trunks with widely spreading branches and a rock ledge covered with lush marsh vegetation dominate the left-hand side of the picture, giving the pastoral scene colourfulness and atmosphere. Visible on the horizon are a dilapidated tower and a picturesque farmstead in front of a bizarre mountain backdrop. All these compositional elements blend to produce an effective, almost stage-like setting. A part of the herd in the foreground has been only sketchily indicated, which gives the work the charm of the *infinito*. Only a few drawings by the artist have survived. The present fully signed sheet is, therefore, of considerable documentary relevance.

17. PETER JACOB HOREMANS

(1700 Antwerpen – 1776 München)

Ein junger Musiker beim Spiel des Kontrabasses. Rötelzeichnung. 27,4 x 15,4 cm.

Diese sensibel beobachtete Studie eines musizierenden jungen Mannes besticht durch die Klarheit der Auffassung und durch ihre subtile Lichtbehandlung. Ihr Autor, der Maler Peter Jacob Horemans stammte aus Antwerpen und ging dort 1716/17 bei seinem älteren Bruder Jan Josef I. (1682–1759) in die Lehre. Der Junior hat offenbar nicht das Meisterrecht erworben, sondern begab sich nach seiner Ausbildung auf die Gesellenwanderung. 1725 liess sich Horemans in München nieder, wo er wenig später heiratete und 1727 zum Hofmaler des Kurfürsten Karl Albrecht ernannt wurde. In der bayrischen Residenzstadt begann Peter Jacob eine erfolgreiche künstlerische Karriere. Er tat sich mit religiösen Sujets und Genrebildern hervor, malte Porträts und Stilleben und wurde insbesondere wegen seiner kleinformatigen Darstellungen von Hoffestlichkeiten geschätzt. Die vorliegende Studie dürfte in letzterem Zusammenhang entstanden sein. Ein größere Zahl von Werken des Künstlers befindet sich heute in der Amalienburg des Nymphenburger Schloßparks. Recto mit dem Stempel der Münchner Künstlergenossenschaft (Lugt 3256).

PETER JACOB HOREMANS

(1700 Antwerp – 1776 Munich)

A Young Musician Playing the Double Bass. Red chalk drawing. 27.4 x 15.4 cm.

This sensitively observed study of a young musician is remarkable for its clarity of vision and subtle rendering of the light. It was made by the painter, Peter Jacob Horemans from Antwerp, where he was apprenticed to his elder brother Jan Josef I (1682–1759) in 1716/17. Peter clearly did not obtain the rank of a master craftsman, setting out as a journeyman instead after completing his apprenticeship. In 1725 Horemans settled in Munich, where he married not long afterwards, and in 1727 was appointed court painter to the Elector Karl Albrecht. Peter Jacob enjoyed a successful career as an artist in the Bavarian royal seat. He distinguished himself with religious subjects and genre scenes, painted portraits and still lifes and was greatly esteemed for his small-scale depictions of court festivities. The present study probably arose in the latter context. A large number of works by the artist are now in the Amalienburg in Nymphenburg Palace Park. Recto with the stamp of the Münchner Künstlergenossenschaft (Lugt 3256).

C
Peter Horemans
147

18. GEORG PHILIPP RUGENDAS DER ÄLTERE

(1666–1742, Augsburg)

Chargen der Reiterei. 8 Schabkunstblätter. Je ca. 25 x 16,1 cm. Um 1700. Nagler 26; Heller-Andresen 7; Teuscher 37–44, je I (von III). Wz. Wappen mit Augsburger Becher.

Die Blätter dieses Zyklus, bereits von Nagler mit Recht als „Kapitalfolge“ bezeichnet, sind laut Füssli im Jahre 1700 entstanden und stellen somit die ersten Schabkunstblätter von Georg Philipp Rugendas d. Ä. dar, die er zudem im eigenen Verlag in Augsburg herausgegeben hat. Das Titelblatt trägt eine Widmung an den Münzstecher und Medailleur Johann Michael Hoffmann (um 1650–1736), der seit 1680 am kaiserlichen Hof in Wien tätig war. Die Inschrift erwähnt dankend die „molte Cortesie“, die dem Künstler während seines von 1690 bis 1692 währenden Wiener Aufenthalts von jenem Hoffmann entgegengebracht worden waren.

Die schwungvollen, lebhaften Darstellungen von Kavaleristen, darunter ein Feldherr im Kürass, Offiziere unterschiedlichen Ranges und einfache Reitersoldaten, gehen auf eigene Inventionen des Künstlers zurück und offenbaren die Meisterschaft, mit der Rugendas das Militärgenre beherrschte. Die einzelnen Szenen vereinen Sinn für das pittoreske Detail mit historischer Akkuratesse. Jeder Protagonist ist in einer charakteristischen Pose dargestellt und mit den entsprechenden Attributen seines militärischen Ranges ausgestattet. Dabei verfällt der Künstler nie in klischeehafte Wiederholungen. Die Szenerie wirkt so lebensnah, daß man annehmen muß, daß Rugendas den Pulvergeruch des Schlachtfeldes aus eigener Erfahrung gekannt hat. Die feinen tonalen Abstufungen der Schabkunsttechnik erweisen sich dabei als ein überaus geeignetes Medium, um das Aufblitzen der Rüstungen und das weiche, glänzende Fell der Pferde suggestiv und visuell sehr wirksam wiederzugeben.

Georg Philipp Rugendas wurde von seinem Vater früh in die Kupferstichtechnik eingewiesen und bildete sich dann auf mehreren Auslandsreisen künstlerisch weiter. Nach mehrjährigen Aufenthalten in Italien und Wien kehrte Rugendas 1695 nach Augsburg zurück, um hier für den Rest seines Lebens ansässig zu bleiben. Er begann in seiner Geburtsstadt eine glänzende Karriere als Schlachtenmaler, war als Kupferstecher gleichermaßen erfolgreich und gründete in der Folgezeit einen eigenen Graphikverlag, der nach seinem Tode von seinen Söhnen Georg Philipp und Christian fortgeführt wurde. Die vorliegende, aus der Anfangszeit des Verlags stammende Folge ist von großer Seltenheit. Prachtvolle, gegensatzreiche und einheitliche Frühdrucke mit feinem Rändchen, vor den Adressen von Christian Rugendas bzw. den Gebrüdern Klauber. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.

GEORG PHILIPP RUGENDAS THE ELDER

(1666–1742, Augsburg)

Chargen der Reiterei. Eight mezzotints. Each measuring approx. 25 x 16.1 cm. Circa 1700. Nagler 26; Heller-Andresen 7; Teuscher 37–44, each I (of III). Watermark: Coat of arms with Augsburg Beaker.

According to Füssli, the prints in this suite, justifiably described by Nagler as a “capital series”, were made in 1700. This makes them the first mezzotints by Georg Philipp Rugendas the Elder, which were issued moreover in his own publishing house in Augsburg. The title page bears a dedication to the mint engraver and medal maker, Johann Michael Hoffmann (ca. 1650–1736), who was active at the Imperial Court in Vienna from 1680. The inscription contains a grateful mention of the “molte Cortesie” (many favours) which the artist received from Hoffmann during his stay in Vienna from 1690 to 1692.

The spirited, keenly observed depictions of cavalrymen, including a general in cuirass, officers of different rank and ordinary cavalry soldiers, are based on the artist’s own inventions and highlight the stylistic élan and technical brilliance Rugendas brings to the military genre. The individual scenes combine an eye for picturesque detail with historical accuracy. Each protagonist is portrayed in a varied but characteristic pose and is equipped with the insignia of his military rank. The artist never lapses into cliché-like repetitions, however. His depictions appear so vital and true to life that one can only assume he must have been familiar with the smell of gunpowder on the battlefield from his own experience. The fine tonal gradations of the mezzotint technique prove a highly suitable medium with which to capture the flashing of the armour and the soft, gleaming coats of the horses in an evocative and visually highly effective manner.

It is certainly no exaggeration to say that Georg Philipp Rugendas the Elder was an exceptional figure in the Augsburg art scene of his time. He was introduced to engraving by his father at an early age and continued his artistic education during several trips abroad. After stays lasting several years in Italy and Vienna respectively, Rugendas returned to Augsburg in 1695, where he remained for the rest of his life. He began an illustrious career in his native city as a painter of battle scenes, was equally successful as an engraver and subsequently founded his own print publishing house, which was continued after his death by his sons, Georg Philipp the Younger and Christian. The present suite, which dates from the early days of the publishing house, is of great rarity. Superb, contrasting and uniform early impressions with thread margins, before the addresses of Christian Rugendas and the Klauber brothers respectively. Minor ageing, otherwise in perfect condition.

3.
Generale d' Armata.
Giorgio Filippo Rugendas inv: Sc: et exc.

19. LOUIS JOSEPH MASQUELIER

(1741 Cysoing bei Lille – 1811 Paris)

Kopf einer alten Frau mit geschlossenen Augen, die Haare von einem Tuch verhüllt. Kaltnaderadierung, Roulette und Mattoir. 45,3 x 32,2 cm. Nicht bei Le Blanc und Portalis-Béraldi, wohl unbeschrieben.

Dieses ungemein ausdrucksstarke, enigmatische Bildnis einer alten Frau fehlt offensichtlich gänzlich in der beschreibenden Literatur. Es stammt von der Hand des Kupferstechers Louis Joseph Masquelier, der bei Jacques Philippe Le Bas ausgebildet wurde und eher durch Buchvignetten und konventionelle Reproduktionsstiche nach Künstlern, wie Baudoin und Monnet, sowie durch Kupferstiche nach niederländischen Meistern des 17. Jahrhunderts bekannt wurde. Zu Masqueliers künstlerischen Hauptleistungen zählen seine Stiche für Jean-Baptiste Wicar's vierbändiges Tafelwerk *Tableaux, Statues, Bas-reliefs et Camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti*, das ab 1789 erschien.

Das eindrucksvolle, fast unheimlich anmutende Frauenbildnis ist in vielfacher Hinsicht bemerkenswert. Das puristisch strenge, neoklassizistische Idiom unterscheidet sich grundlegend von der bis dahin vom Künstler angewandten, dem Rokoko verhafteten Formensprache. Bemerkenswert ist auch die technische Ausführung des Blattes, die ohne weiteres als experimentell zu bezeichnen ist. Mit Hilfe der Kaltnadel ist die Darstellung in sparsamen, klaren Umrissen gezeichnet, während die Kupferplatte mit der Roulette und einem gezähnten Hämmerchen, dem *Mattoir,* aufgerauht ist, wodurch suggestive, der Aquatinta ähnliche, tonale Effekte erzielt werden. Besonders markant ist der Kontrast zwischen den fein abgestuften und abwechslungsreichen Grautönen von Gesicht und Oberkörper und dem tiefen Schwarzton des Fonds. Auch die Inspirationsquelle des Künstlers gibt Rätsel auf. Das düstere Antlitz der Frau mit den stoisch verschlossenen Augen und dem fest zusammengekniffenen Mund gehört einer radikalen Ästhetik an, die gänzlich den Idealen der französischen Revolutionskunst verpflichtet ist. Nahm der Künstler eine antike, römische Porträtskulptur der republikanischen Epoche zum Vorbild? Ungeachtet dieser Vielzahl ungeklärter Fragen, ist das Blatt in technischer und thematischer Hinsicht höchst faszinierend und ungewöhnlich, und es könnte sich sehr wohl um ein einmaliges Experiment des Künstlers handeln.

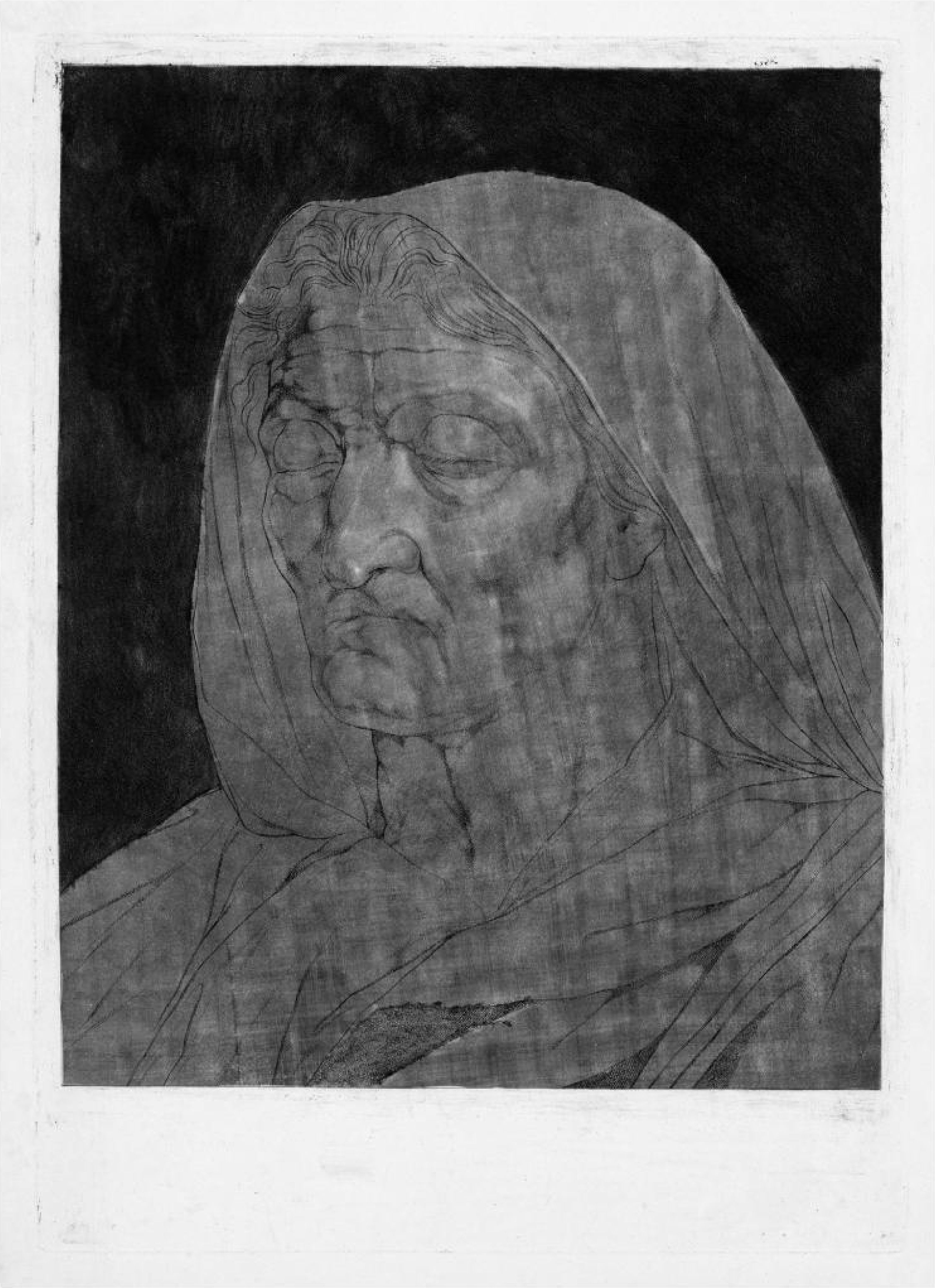
LOUIS JOSEPH MASQUELIER

(1741 Cysoing near Lille – 1811 Paris)

Head of an old Woman with her Eyes Closed, her Hair Covered by a Headscarf. Drypoint, roulette and mattoir. 45.3 x 32.2 cm. Not in Le Blanc or Portalis-Béraldi, probably unrecorded.

This extremely expressive, enigmatic portrait of an old woman is evidently completely absent from the descriptive literature. It is the work of the engraver, Louis Joseph Masquelier. Trained by Jacques Philippe Le Bas, he was better known for his book vignettes and conventional reproductive engravings after artists such as Baudoin and Monnet as well as for his engravings after 17th century Dutch masters. Among Masquelier's principal works are his engravings for Jean-Baptiste Wicar's four volumes of *Tableaux, Statues, Bas-reliefs et Camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti*, which appeared in 1789.

This imposing, almost otherworldly female portrait is remarkable in many respects. The puristically austere, neo-classical idiom is radically different from the formal style previously employed by the artist, which reveals strong Rococo elements. Also worthy of note is the technical execution of the engraving, which can certainly be regarded as experimental in character. A drypoint has been used to draw sparse, clear outlines, while the plate has been roughened with the help of a roulette and a *mattoir,* a coarse punch with a rasp-like face, thus producing evocative tonal effects similar to those found in aquatint. Particularly striking is the contrast between the finely gradated and varied shades of grey in the woman's face and upper body and the dark black tone of the background. The artist's source of inspiration also raises a few question marks. The woman's gloomy features with her stoically closed eyes and firmly pinched lips are attributes of a radical aesthetic fully in keeping with the ideals of French revolutionary art. Did the artist take an ancient Roman portrait sculpture from the Republican period as his model? The many unanswered questions notwithstanding, this print is of the utmost fascination and extremely unusual in both technical and thematic terms. Indeed, it may well be a unique experiment by the artist.



20. CHRISTIAN GOTTLIEB MIETZSCH

(1742–1799, Dresden)

Die Grablegung. Radierung. 33,6 36,2 cm. 1772. Heller-Andresen 2; Le Blanc 3 I (von II); Nagler 1.

Der Maler, Zeichner und Radierer Christian Gottlieb Mietzsch war Zeit seines Lebens in Dresden tätig und schuf dort ein kleines druckgraphisches Œuvre, das den Geist des deutschen Spätbarocks auf vollkommene Weise verkörpert. Nagler verzeichnet insgesamt fünf Blatt, die eindrucksvolle, von barockem Pathos getragene *Grablegung* ist unbestritten das Meisterblatt des sächsischen Künstlers. Mietzsch war seit 1756 Schüler an der Dresdener Akademie und studierte bei Charles Hutin. Früh wurde die Begabung des jungen Künstlers erkannt, so daß er bereits 1763 eine Ernennung zum Unterlehrer und Zeichenmeister an dieser Lehranstalt erhielt. Im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn wurde Mietzsch vor allem durch virtuose Porträts in Öl und Pastell bekannt.

Die vorliegende Radierung geht auf eine eigene Komposition des Künstlers zurück und wurde von ihm auf den Tag genau datiert; die gestochene Inschrift lautet auf den 5. März 1772. Die vielfigurige, gekonnt komponierte Darstellung strahlt Grandeur und barocke Feierlichkeit aus, und ist in einer wuchtigen, kraftvollen und sehr abwechslungsreichen Radiertechnik ausgeführt, die ein unruhig flackerndes Clairobscur erzeugt. Eine Schar von Trauernden hat sich in einer gewölbten Grabkammer versammelt. Der Schein der Fackeln erhellt den schweren, leblosen Körper Christi, der von drei jungen Männern mit sichtlicher Anstrengung getragen wird. Würdige Gestalten in orientalischer Tracht schauen schweigsam zu, ihre verhaltene Gestik steigert die Dramatik des Geschehens, das theatralisch inszeniert, jedoch nicht pathetisch wirkt. Mit Feingefühl und Sinn für das erzählerische Detail ist Mietzsch eine höchst originelle Interpretation dieser Episode aus der Passionsgeschichte gelungen, wozu sicherlich auch die souveräne, von seinem Lehrmeister Hutin wesentlich beeinflusste Radiertechnik beiträgt.

Die Radierung ist von größter Seltenheit. Es handelt sich um einen frühen, als reine Radierung behandelten Abzug; die Platte wurde später, wohl von anderer Hand überarbeitet. Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit feinem Rändchen. Minimale Altersspuren, sonst vollkommenes, unbehandeltes Exemplar.

CHRISTIAN GOTTLIEB MIETZSCH

(1742–1799, Dresden)

The Entombment of Christ. Etching. 33.6 x 36.2 cm. 1772. Heller-Andresen 2; Le Blanc 3 I (of II); Nagler 1.

The painter, draughtsman and etcher, Christian Gottlieb Mietzsch, spent all his working life in Dresden, where he produced a printed oeuvre that perfectly reflects the spirit of the late German Baroque. Of the five prints by the Saxon artist recorded by Nagler the imposing *Entombment of Christ*, which is full of Baroque pathos, is unquestionably his masterpiece. In 1756 Mietzsch enrolled at the Dresden Academy, where he was a student of Charles Hutin. The young artist's talent was soon recognized and as early as 1763 he was appointed assistant schoolmaster and drawing teacher at the Academy. In the course of his artistic career he came to be known primarily for his virtuoso portraits in oil and pastel.

The present etching is based on one of the artist's own compositions and bears a precise date; the inscription engraved by Mietzsch reads 5 March 1772. The skilfully composed picture with its many figures radiates grandeur and Baroque solemnity. It has been executed in a powerful and very varied etching technique which produces a restlessly flickering chiaroscuro effect. A large group of mourners has gathered in a vaulted burial chamber. Torchlight illuminates the heavy, lifeless body of Christ, which is carried by three young men straining visibly under the effort. Noble figures in oriental dress observe the proceedings in silence. Their restrained gestures heighten the drama of the event, which is theatrical in its presentation but free of any overstatement. Demonstrating great sensitivity and a keen eye for narrative detail, Mietzsch has produced a highly original interpretation of this episode from the Passion. A major contributory factor is his masterly etching technique, which reveals the strong influence of his teacher Hutin.

The etching is extremely rare. This is an early impression treated as a pure etching; the plate was later reworked with the burin, probably by another hand. A superb, contrasting impression with thread margins. Minor ageing, otherwise in pristine condition.

C.G.Mietsch. inv. et sculp.
Anno.1772.d.5.Mertz

21. JOHANN ANTON DE PETERS

(1725–1795, Köln)

Eine junge Frau in einer Parklandschaft. Schwarze Kreide, Pinsel in Grau und Braun. 32,6 x 23,4 cm.

Diese charmante Darstellung einer hübschen jungen Frau, die in einer lässigen Pose auf einer steinernen Bank in einem Lustgarten sitzt, ist ein charakteristisches Werk des aus Köln stammenden Malers und Miniaturisten Johann Anton de Peters. Das junge Mädchen bedeckt schamhaft ihr reizvolles Dekolleté, ihr Blick wirkt scheu und kokett zugleich. Das kleine Kreuz, das sie zwischen den Fingern ihrer rechten Hand hält, dürfte eine Anspielung auf ihre Tugendhaftigkeit sein, dennoch überwiegt der Eindruck von Galanterie und Freizügigkeit. Die junge Frau und die sie umgebende Szenerie sind in einem leichten, flüssigen Duktus behandelt, der an Boucher erinnert, und dem anmutigen Sujet Frische und Spontaneität verleiht.

Johann Anton de Peters ging um 1745 nach Paris, um erst in den späten 1780er Jahren in seine Geburtsstadt zurückzukehren. In Frankreich absolvierte er eine erfolgreiche künstlerische Karriere. Peters wurde um 1763 von Ludwig XV. geadelt und von König Christian VII. von Dänemark anlässlich dessen Pariser Besuches 1768/69 zum Hofmaler ernannt. Er unternahm außerdem die obligate Italienreise und war Mitglied der angesehenen *Accademia di San Luca* in Rom. In Paris war Peters seinem Landgenossen Johann Georg Wille freundschaftlich verbunden, der bei ihm Miniaturen in Auftrag gab. In seinem malerischen und zeichnerischen Schaffen wurde Peters von seinen großen Vorbildern Watteau, Lancret, Fragonard und besonders Boucher entscheidend beeinflusst. Seine höfisch orientierten Rokokomalereien – galante Genreszenen und Darstellungen des alltäglichen Lebens, biblische und mythologische Sujets – entsprachen ganz dem Zeitgeist des *Ancien Régime,* und brachten ihm, wie vorher erwähnt, das Adelsprädikat „de" ein. Die Revolution beendete Peters' künstlerische Laufbahn unrühmlich und vertrieb ihn nach Köln, wo er 1795 im Hause seiner Schwester verstarb.

JOHANN ANTON DE PETERS

(1725–1795, Cologne)

Young Woman in a Park Landscape. Black chalk, brush drawing in grey and brown. 32.6 x 23.4 cm.

The charming portrayal of a pretty young woman sitting in a relaxed pose on a stone bench in a pleasure garden is a characteristic piece by the Cologne-born painter and miniaturist, Johann Anton de Peters. The young girl bashfully holds a hand in front of her attractive décolleté with a look that is both coy and coquettish. The little cross she holds between the fingers of her left hand can be seen as an allusion to her virtuousness. Nonetheless, the overriding impression is one of gallantry and permissiveness. The young woman and the scenery surrounding her are treated in a light, fluid style reminiscent of Boucher, which gives the delightful subject matter freshness and spontaneity.

Johann Anton de Peters went to Paris around 1745 and did not return to his native city until the late 1780s. He pursued a successful career as an artist in France. He was raised to the peerage by Louis XV around 1763 and appointed court painter by King Christian VII of Denmark on the occasion of the latter's visit to Paris in 1768/69. Peters undertook the obligatory journey to Rome, where he became a member of the renowned *Accademia di San Luca*. In Paris, Peters enjoyed friendly ties with his fellow German, Johann Georg Wille, who gave him commissions for miniatures. Peters was profoundly influenced in his painting and drawing by his great models, Watteau, Lancret, Fragonard and, in particular, Boucher. His court-style Rococo paintings – gallant scenes and depictions of everyday life along with biblical and mythological subjects – were fully in keeping with the zeitgeist of the *ancien régime* and, as mentioned above, earned him a noble title. The Revolution put an inglorious end to Peters' artistic career, however, forcing him to return to Cologne, where he died in his sister's house in 1795.

22. ABEL SCHLICHT

(1754–1826, Mannheim)

La Tempête (Der Sturm). Aquatintaradierung in Braun nach Claude-Joseph Vernet. 48,8 x 64 cm. 1788. Nagler 7; Heller-Andresen 6.

Der „Sturm" des heute vergessenen Mannheimer Architekten, Theatermalers und Kupferstechers Abel Schlicht ist nicht nur in technischer Hinsicht ein Meisterwerk, das Blatt evoziert auch auf kongeniale Weise den aufwühlenden Stimmungsgehalt der Vorlage, eines Gemäldes des berühmten französischen Landschafts- und Marinemalers Claude Joseph Vernet (1714–1789). Das aus bleischweren Gewitterwolken hervorlugende Mondlicht badet die Szenerie in ein gespenstisches Licht und läßt den pittoresken, zerklüfteten Felsvorsprung am linken Bildrand in dramatischem Clairobscur aufleuchten. Grelle Blitze zerfetzen den nachtschwarzen Himmel; vorne ist ein Schiff an den schroffen Felsen zerschellt und einzelne Überlebende retten sich an Land. Die souveräne angewandte Aquatintatechnik erweist sich als ein ideales Mittel, um eine effektvolle Lichtführung und ein Höchstmaß an Atmosphäre zu erzielen. Die feine Körnung der Aquatinta läßt die typische Beschaffenheit der schroffen Felsen und die Gischt der wüst aufschäumenden Wogen fast haptisch werden. Abel Schlichts Schöpfung visualisiert auf mustergültige Weise das ungebändigte Lebensgefühl und das affektive Naturempfinden der „Sturm und Drang"– Epoche.

Das Blatt besitzt noch die ursprüngliche Präsentationsmontierung mit dem gestochenen Titel auf dem Untersatzkarton. Prachtvoller, kontrastreicher Druck. Leichte Alters- und Gebrauchsspuren im weißen Rand, sonst sehr gut erhalten. Selten.

ABEL SCHLICHT

(1754–1826, Mannheim)

La Tempête (The Storm). Aquatint etching in brown ink after Claude-Joseph Vernet. 48.8 x 64 cm. 1788. Nagler 7; Heller-Andresen 6.

The Storm by Abel Schlicht, a now forgotten architect, scene painter and engraver from Mannheim, is a technical masterpiece which brilliantly evokes the highly turbulent atmosphere of the original painting by the famous French landscape and marine painter, Claude Joseph Vernet (1714–1789). The moonlight peeking out from behind heavy leaden thunderclouds bathes the scene in an eerie light and illuminates the picturesque, fissured rock ledge on the left edge of the picture in a dramatic chiaroscuro. Blinding flashes of lightning slash the pitch-dark sky; in the foreground a few survivors are making their way to safety on land from a ship that has been dashed on the sheer rocks. The masterfully handled aquatint technique proves an ideal means to achieve an effective distribution of light and the maximum atmosphere. The fine grain of the aquatint makes it appear almost possible to touch the typically craggy rocks and feel the spray of the wildly foaming waves. Abel Schlicht's creation is a perfect illustration of the untrammelled lifestyle and affective feeling for nature of the "Sturm und Drang" period.

The print still has the original presentation mounting board with the engraved title on the mount. A superb, contrasting impression. Minor ageing and slight traces of handling in the white margins, otherwise in excellent condition. Rare.

23. JOHANN FRANZ VON DER SCHLICHTEN

(1725–1795, Mannheim)

Selbstbildnis des Künstlers. Schwarze Kreide. 36,5 x 27 cm. Um 1750. Wasserzeichen Basler Stab mit angehängtem B.

Das reizvolle, feinsinnig observierte Selbstbildnis zeigt den Mannheimer Künstler im Alter von etwa fünfundzwanzig Jahren. Mit etwas verträumtem, melancholischem Blick schaut der junge Mann den Betrachter an. Das gewinnende, noch sehr jugendlich anmutende Gesicht mit den sanften Augen und der recht markanten, kräftig geformten Nase ist von Locken umkränzt, ein kokettes Schleifchen hält die vollen Haare oben zusammen. Das intime Bildnis wirkt sehr persönlich und strahlt eine große Lebendigkeit aus, wodurch der Dargestellte fast greifbar nah erscheint. Entsprechend delikat und gekonnt ist der zeichnerische Duktus. Die unterschiedliche Dichte der Kreideschraffuren schafft weiche Übergänge und erzeugt subtile Lichteffekte in den Haaren und im Inkarnat.

Johann Franz von der Schlichten, Sproß einer aus den Niederlanden stammenden Künstlerfamilie, studierte in Bologna bei Felice Torelli und anschließend, von 1745 bis 1748, bei Sebastiano Conca in Rom. Unser Selbstbildnis besitzt dadurch ein gewisses italienisches Flair. Seit dem Frühjahr 1751 war der begabte Künstler Direktor des kurfürstlichen Malereikabinetts in Mannheim, seit 1769 auch Lehrer an der dortigen Akademie. Er blieb Zeit seines Lebens in Mannheim tätig und schuf Veduten und Genrebilder in der Art der niederländischen Feinmaler des 17. Jahrhunderts. Verso möglicherweise eigenhändig signiert: „Von der Schlichten", mit einer alten Annotation in Kreide: „Eigenh. portrait von ihm / selbst gezeichnet".

JOHANN FRANZ VON DER SCHLICHTEN

(1725–1795, Mannheim)

Self-portrait. Black chalk. 36.5 x 27 cm. Circa 1750. Watermark: Basle crozier with the letter B attached.

This charming, sensitively observed self-portrait shows the Mannheim artist at the age of around twenty-five. He looks out at the observer with a somewhat dreamy, melancholy gaze. His winsome, still very young-looking face with its soft eyes and distinctive bulbous nose is framed by bushes of wavy hair tied on top of his head with a jaunty ribbon bow. Very intimate and personal in character, the work radiates a great vitality, making the person portrayed appear almost tangible. The linework is correspondingly delicate and skilful. The differing strength of the chalk hatching produces soft transitions and subtle light effects in the hair and complexion.

Johann Franz von der Schlichten, scion of a family of artists from the Netherlands, studied under Felice Torelli in Bologna and from 1745 to 1748 under Sebastiano Conca in Rome. The present self-portrait thus has a certain Italian touch. From the spring of 1751 the talented artist was director of the Electoral Art Gallery in Mannheim and from 1769 a teacher at the Academy there. Active in Mannheim throughout his life, he produced vedute and genre pictures in the manner of the 17th century Dutch *Feinmaler.* Signed "Von der Schlichten" on the verso, possibly in the artist's own hand, with an old annotation in chalk: "Eigenh. portrait von ihm / selbst gezeichnet".

24. JAKOB MATTHIAS SCHMUTZER

(1733–1811, Wien)

Bildnis einer jungen, schlafenden Frau. Rötelzeichnung. 37,8 x 28 cm. Verso alt bezeichnet und numeriert: „Schmuzer .. No 228".

Jakob Matthias Schmutzer war ein unermüdlicher Zeichner, der seine Fähigkeiten durch eiserne Disziplin und tägliche Übungspraxis verfeinerte. Es sind demzufolge zahlreiche Kopf- und Figurenstudien überliefert, die zwischen den 1760er Jahren und 1805 entstanden sind und somit einen Zeitraum von über vier Jahrzehnten umfassen. Diese Blätter sind vorwiegend in Rötel ausgeführt, einem vor allem in Frankreich beliebten Zeichenmedium. Schmutzer hatte den Gebrauch dieser Technik bei Johann Georg Wille in Paris gelernt, und auch die angewandte Zeichenmethodik mit ihren kräftigen, breiten Schraffuren stammt direkt von seinem Lehrmeister. Schmutzer blieb insgesamt vier Jahre, von 1762 bis 1766 in Paris und dieser Aufenthalt ist von entscheidender Bedeutung für seine weitere künstlerische Entwicklung gewesen. Nach seiner 1766 erfolgten Rückkehr nach Wien wurde Schmutzer bereits im gleichen Jahr zum Direktor der neugegründeten Kupferstecher-Akademie ernannt, im Jahr darauf erfolgte seine Berufung zum Hofkupferstecher.

Die anmutige Porträtstudie stammt wohl aus einem größeren Skizzenbuch, wie die Numerierung verso vermuten läßt. Die schlummernde Frau trägt ein Kopftuch mit Streifenmuster, ihr hübsches, sehr feminin wirkendes Antlitz ruht auf der rechten Hand, die nur schemenhaft angedeutet ist. Schmutzers fein differenzierte Röteltechnik verrät den erfahrenen Zeichner. Der Hintergrund besteht aus kraftvollen Parallelschraffuren und auch das dichte, glänzende Haar des Mädchens, das unter dem Kopftuch hervorguckt, ist in einem breiten, freieren Duktus ausgeführt. Dagegen ist das füllige Gesicht mit den großen geschlossenen Augen, der schön geformten schlanken Nase und dem koketten kleinen Mund delikater behandelt. Ein fein abgestuftes Netz von Kreuzschraffuren und einzelnen Strichen des Rötelstiftes verleiht dem Gesicht Plastizität und erzeugt ein weiches Clairobscur. Die Intimität der Auffassung und der einfühlsame, fast zärtlich wirkende Duktus lassen vermuten, daß es sich bei der Dargestellten um eine Person aus dem engeren Familienkreises des Künstlers handelt. Schmutzer verbindet hier eine subtile psychologische Charakterisierung mit einer zeichnerischen Bravura, die an seinen großen Zeitgenossen Jean-Baptiste Greuze erinnert.

JAKOB MATTHIAS SCHMUTZER

(1733–1811, Vienna)

Portrait of a Young Woman Sleeping. Red chalk. 37.8 x 28 cm. Inscribed on the verso in an old hand and numbered: "Schmuzer .. No 228."

Jakob Matthias Schmutzer was an indefatigable draughtsman who honed his skills through strict discipline and daily practice. Consequently, a large number of the head and figure studies he produced over a period of forty years from the 1760s to 1805 have survived. Most of these sheets are executed in red chalk, a drawing medium especially popular in France. Schmutzer learned this technique and the associated drawing method with its broad, vigorous hatching from his teacher, Johann Georg Wille, in Paris. Schmutzer spent four years there from 1762 to 1766, a stay that was to prove crucial for his development as an artist. Having returned to Vienna in 1766, Schmutzer was appointed director of the newly founded engraving academy the same year and court engraver the year after.

The numbering on the verso would suggest that this charming portrait study has been taken from a larger sketchbook. The young woman sleeping is wearing a striped headscarf; her pretty, very feminine-looking face rests on her left hand, which is only faintly outlined. Schmutzer's finely differentiated red chalk technique betrays his experience as a draughtsman. The background is made up of strong parallel hatching; the shining, bushy hair beneath the woman's headscarf is rendered in a broad, freer manner. By contrast, the full face with the large closed eyes, the finely formed slim nose and the coquettish little mouth are treated more delicately. A finely graded network of cross-hatchings and individual strokes of the red chalk give the face a three-dimensional quality and produce a soft chiaroscuro. The intimacy of the portrait and the sensitive, almost delicate style make it likely that the person portrayed was someone from the artist's close family. In this work Schmutzer combines subtle, psychological characterisation with a stylistic élan reminiscent of his great contemporary, Jean-Baptiste Greuze.

25. BERNHARD VOGEL

(1683 Nürnberg – 1737 Augsburg)

Bildnis Johann Kupezky mit seinem Sohn am Spinett. Schabkunstblatt nach J. Kupezky. 34,3 x 25,7 cm. 1737. Nagler 12 II.

Das berühmte Bildnis, auch das *Porträt mit der Brille* genannt, geht auf ein Selbstbildnis des böhmischen Malers Johann Kupezky (1667–1740) zurück, der seit 1723 in Nürnberg tätig war und dort großes Ansehen genoß. Die gemalte Fassung befindet sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart (Inv. Nr. 379). Kupezky hat sich in selbstbewußter Pose dargestellt und trägt einen bequemen Hausrock mit Schärpe und ein samtenes Barett. Zweifellos hat der Künstler sich von den Selbstbildnissen Rembrandts anregen lassen. Seine mächtige, untersetzte Gestalt dominiert die Bildfläche, jedoch ist es vor allem die eindringliche und schonungslose psychologische Charakterisierung des Dargestellten, die diesem Kunstwerk seine ganz besondere Note verleiht. Die gerunzelte Stirn, der melancholische Blick hinter der Hornbrille, die heruntergezogenen Mundwinkel, alles deutet auf Introspektion und leidvolles Sinnen. Der Grund hierfür war zweifellos der Tod des Sohnes Christian Johann Friedrich Kupezky, der 1733, im Alter von nur siebzehn Jahren, an Pocken verstorben war.

Im zweiten, hier vorliegenden Druckzustand, wurde die Komposition links um die Gestalt des Sohnes ergänzt. Der Knabe deutet mit der Rechten sinnfällig auf die Partitur einer Komposition für Spinett; die Szene symbolisiert die kultivierte Atmosphäre und die häusliche Harmonie, die einst im Hause Kupezky geherrscht haben muß. Der Autor des vorliegenden Schabkunstblattes, der Kupferstecher Bernhard Vogel, zählte zu den bedeutendsten deutschen Reproduktionsstechern seiner Zeit. Er war abwechselnd in Augsburg und Nürnberg tätig und wurde vor allem durch einen Sammelband mit Schabkunstblättern nach Inventionen Kupezkys bekannt, an dem sich auch Valentin Daniel Preissler betätigte. Diese Reproduktionsstiche sind für die Verbreitung und die Wertschätzung von Kupezkys Malerei von beträchtlicher Bedeutung gewesen und haben seinen Namen über die Grenzen Süddeutschlands bekannt gemacht. Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit gleichmäßigem Rand. Leichte Altersspuren, verso im oberen Rand alte Montierungsreste, sonst sehr gut erhalten.

BERNHARD VOGEL

(1683 Nuremberg – 1737 Augsburg)

Portrait of Johann Kupezky with his Son at the Spinet. Mezzotint after J. Kupezky. 34.3 x 25.7 cm. 1737. Nagler 12 II.

This famous portrait, also known as the *Portrait with Spectacles*, has its origins in a self-portrait by the Bohemian painter, Johann Kupezky (1667–1740), who was active from 1723 in Nuremberg, where he was held in great esteem. The painted version is now in the Staatsgalerie in Stuttgart (Inv. No. 379). Kupezky, who is wearing a velvet beret and a comfortable dressing gown tied with a sash around his waist, has adopted a self-confident pose. The artist was undoubtedly inspired by Rembrandt's self-portraits. While his powerful, stocky figure dominates the scene, it is above all the rigorous and unsparing psychological characterisation of his person which lends a unique touch to this work of art. The furrowed brow, the melancholy gaze behind the horn-rimmed spectacles and the turned-down corners of his mouth all point to introspection and painful reflection. The reason for this was undoubtedly the passing of his son, Christian Johann Friedrich Kupezky, who died of smallpox in 1733 at the age of just seventeen.

In this second state the figure of his son has been added to the composition. With his right hand the boy points meaningfully at the score of a composition for spinet, the scene symbolising the cultivated atmosphere and domestic harmony which must once have reigned in the Kupezky household. The author of this mezzotint, the engraver Bernhard Vogel, ranked among the foremost German reproductive engravers of his time. Active alternately in Augsburg and Nuremberg, he was known above all for an anthology with mezzotints after inventions by Kupezky, in which Valentin Daniel Preissler was also involved. These reproductive engravings were of considerable importance for the dissemination and reputation of Kupezky's paintings and made his name known beyond southern Germany.
A superb, contrasting impression with even margins. Minor ageing, traces of previous mounting in the upper margin on the verso, otherwise in excellent condition.

IOANNES KUPEZKY, PICTOR, et ejusdem B. FILIUS.
Movet et Coelestia quondam Corda Dolor. Stat.
Idem Io. Kupetzky pinx.
P. 4. ***
Cum Privilegio Sac. Cæs. Maj.
uos Iconismos ARTIFICI juxta Originale sculptos
decenti veneratione D. D. D. Bernard. Vogel, Norib. 1737

26. JOHANN CHRISTIAN THOMAS WINCK

(1738 Eichstätt – 1797 München)

Apoll auf dem Parnass von den neun Musen umgeben. Radierung. 22,5 x 14,3 cm. Um 1768. Nagler 4, Heller-Andresen 3.

Christian Winck war ein Jahr Geselle bei Jakob Feuchtmayer in Eichstätt und bildete sich anschließend in Augsburg und Freising künstlerisch weiter. 1760 wurde er in München zum kurfürstlichen Hofmaler ernannt. Winck ist der meistbeschäftigte Münchener Freskant der zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er führte Dekorationsmalereien in der Münchner Residenz aus und malte Vorlagen für die dortige Tapisseriemanufaktur. Weiter schuf der Künstler die Dekorationen der Hofbühne und eine große Zahl von Fresken und Altarbildern für Kirchen in der bayrischen Residenzstadt, in Starnberg, Metten, Egling, Aldersbach und Ingolstadt. Das druckgraphische Werk ist dagegen nach Umfang beschränkt. Nagler verzeichnet insgesamt sieben eigenhändige Radierungen, die damals schon als selten galten.

Die Darstellung des *Apoll auf dem Parnass* zeigt den Meister auf der Höhe seiner Kunst. Die vielfigurige, anspruchsvolle Komposition ist geschickt und abwechslungsreich inszeniert. Mit beschwingtem, souveränem Strich hat Winck das lebhafte Treiben der Musen und ihres Schutzherrn Apoll skizziert. Das Ganze atmet die unbeschwerte Leichtigkeit und Spiritualität des süddeutschen Rokokos. Ganz ausgezeichneter, nuancierter Druck mit breitem Rand. Leichte Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

JOHANN CHRISTIAN THOMAS WINCK

(1738 Eichstätt – 1797 Munich)

Apollo on the Parnassus Surrounded by the Nine Muses. Etching. 22.5 x 14.3 cm. Circa 1768. Nagler 4, Heller-Andresen 3.

Having spent a year in Eichstätt as a journeyman with Jakob Feuchtmayer, Christian Winck continued his artistic training in Augsburg and Freising. In 1760 he was appointed court painter to the Elector in Munich. Winck was the most sought-after fresco painter in the city in the second half of the 18th century. He provided decorative paintings for the Munich Residenz and painted designs for the tapestry manufactory there. He also made the decorations for the court theatre as well as a large number of frescoes and altar pieces for churches in the Bavarian royal seat, in Starnberg, Metten, Egling, Aldersbach and Ingolstadt. Winck's printed oeuvre, by contrast, is limited. Nagler records a total of seven etchings which were regarded as rare even in his time.

Apollo on the Parnassus shows the master at the zenith of his ability. The ambitious composition with its many figures has been arranged with great skill and variety. Winck uses confident, masterful strokes to portray the lively activity of the muses and their patron Apollo. The whole radiates the carefree lightness and spiritual nature of South German Rococo. A very fine, delicate impression with wide margins. Minor ageing, otherwise in immaculate condition.

19. Jahrhundert

27. EDUARD JULIUS FRIEDRICH BENDEMANN

(1811 Berlin – 1889 Düsseldorf)

„Mein Freund ist mein und ich bin sein, der unter Rosen sich weidet". Bleistiftzeichnung, braun laviert und weiß gehöht, auf bräunlichem Paper, auf der Originalmontierung des Künstlers; dekorative Zierleiste und Inschrift in brauner Feder. 22 x 23,6 cm. Monogrammiert und datiert: EB 1837. Mit einer eigenhändigen Widmung: „Für Frau Direktorin Schadow".

Die intime und wunderbar einfühlsam beobachtete Szene hat einen Vers aus dem altestamentlichen Hohelied Salomos 6:3 zum Motto. Als Autor dieser Auslese von zärtlichen, teils erotisch gefärbten Versen, welche die Liebe zwischen Mann und Frau besingen, wurde in der Antike der biblische König Salomo angenommen. In der christlichen Tradition erhielt der Text eine eindeutig religiöse Konnotation, infolgedessen der Bräutigam mit Christus identifiziert wurde, während die Braut als Personifizierung der Kirche galt.

Der Autor unserer Blattes, Eduard Bendemann, schuf die Zeichnung im Jahre 1837, unmittelbar vor seiner Heirat mit Lida Schadow, der Tochter des berühmten Berliner Bildhauers Johann Gottfried Schadow, und zu einem Zeitpunkt erster künstlerischer Erfolge. Bendemann, der einer angesehenen jüdischen Bankiersfamilie angehörte und in Berlin in einem äußerst kultivierten, kunstsinnigen Milieu aufwuchs, hatte sich 1826 der Malerei zugewandt und wurde Schüler seines späteren Schwagers Wilhelm Schadow, dem er im Jahre 1827 nach Düsseldorf an die Akademie folgte. Er betätigte sich zuerst als Bildnismaler und galt alsbald als ein bedeutender Vertreter der aufstrebenden Düsseldorfer Malerschule.

Zwischen 1829 und 1831 hielt der Künstler sich zusammen mit Schadow und anderen Malern seines Kreises in Rom auf und errang nach seiner Rückkehr mit biblischen Historienbildern erste beachtliche Publikumserfolge. Zeit seines Lebens blieb Bendemann der Gattung der monumentalen Historienmalerei treu.

Das vorliegende frühe, mit größter zeichnerischer Delikatesse behandelte Blatt, zeigt eine andächtige, empfindsamere Seite von Bendemanns Begabung. Aus der Inschrift geht hervor, daß die Zeichnung für ein Mitglied des engsten Familienkreises konzipiert wurde, denn sie ist Charlotte, geb. von Groschke, der Frau seines Lehrmeisters Wilhelm Schadow, gewidmet. In ihrer linearen Verfeinerung ist sie noch stark vom nazarenischen Kunstideal geprägt, das ihm von Schadow vermittelt worden war. Das in einer blühenden Laube verweilende Liebespaar ist in mittelalterlicher Tracht dargestellt. Der junge Mann, dessen sanftes, fein geschnittenes Antlitz etwas nach unten geneigt ist, trägt eine Königskrone und umarmt seine Braut mit einer liebevollen, fast demütigen Geste. Bendemanns Zeichentechnik ist äußerst konzentriert, abwechslungsreich in der Strichführung und von größter Sensibilität. Die duftigen, subtilen Lavierungen und die sparsamen Weißhöhungen steigern die ästhetische Qualität dieses wunderbaren, kostbaren Blattes. Mit leichtem, treffsicherem Federstrich hat der Künstler auf einem separaten Untersatzbogen die dekorative Zierleiste hinzugefügt. Unstrittig handelt es sich um ein Kleinod romantischer deutscher Zeichenkunst. Verso mit Bezeichnung in Bleistift: „Nachlaß W. Schadow". Provenienz: C. G. Boerner, Düsseldorf, 1960.

Mein Freund ist mein und ich bin sein, der unter den Rosen sich weidet.
Hoheslied Salomonis
für Frau Directorinn Schadow.

27. EDUARD JULIUS FRIEDRICH BENDEMANN

(1811 Berlin – 1889 Düsseldorf)

"Mein Freund ist mein und ich bin sein, der unter Rosen sich weidet" ["I am my beloved's, and my beloved is mine: he feeds his flock among the lilies"]. Pencil drawing, brown wash and white heightening, on brownish paper, on the artist's original mounting; decorative border and inscription in pen and brown ink. 22 x 23.6 cm. Monogrammed and dated: EB 1837. With a dedication in the artist's own hand: "Für Frau Direktorin Schadow".

The motto of this intimate, sensitively observed scene is taken from chapter six, verse three of the *Song of Songs* in the Old Testament. In ancient times it was assumed that the author of this selection of tender, occasionally erotically tinged verses, which sing of the love between man and woman, was the biblical King Solomon. As the Christian tradition developed, the text came to acquire a pronounced religious connotation, the consequence of which was that the bridegroom was identified with Christ while the bride was regarded as the personification of the Church.

The author of the present work, Eduard Bendemann, made the drawing in 1837 immediately prior to his marriage to Lida Schadow, the daughter of the famous Berlin sculptor Johann Gottfried Schadow, at the time of his first artistic successes. Bendemann belonged to a respected Jewish banker's family and grew up in Berlin in a highly cultivated, art-loving environment. He turned to painting in 1826 and studied under his later brother-in-law, Wilhelm Schadow, whom he followed to the Düsseldorf Academy in 1827. Bendemann initially worked as a portrait painter and quickly came to be regarded as an important representative of the up-and-coming Düsseldorf School of painting.

From 1829 to 1831 the artist spent two years in Rome in the company of Schadow and other painters in his circle. Following his return he achieved considerable initial success with his biblical history paintings. Throughout his life Bendemann remained faithful to the genre of monumental historical painting.

The present early work with its very delicate draughtsmanship reveals a reverent, more sensitive aspect of Bendemann's talent. It is clear from the inscription that the drawing was designed for a close member of the family, it being dedicated to Charlotte, née von Groschke, the wife of his teacher, Wilhelm Schadow. Its linear refinement is greatly influenced by the Nazarene ideal of art which had been conveyed to the artist by Schadow. The pair of lovers sat in a blossoming bower are dressed in mediaeval costume. The young man, whose gentle, finely carved face is inclined slightly downwards, wears a king's crown and puts his arm around his bride in a loving, almost submissive gesture. Bendemann's drawing technique is extremely concentrated, comprises varied linework and demonstrates great sensitivity. The subtle, delicate washes and the sparing use of white heightening enhance the aesthetic quality of this precious sheet. With light, accurate strokes of the pen the artist has added a decorative border on a separate sheet of mounting paper. This is unquestionably a true gem of German Romantic draughtsmanship. Verso with inscription in pencil: "Nachlaß W. Schadow". Provenance: C. G. Boerner, Düsseldorf, 1960.

28. FRANÇOIS-EDOUARD BERTIN

(1797–1871, Paris)

Felsige Landschaft bei Olevano. Bleistiftzeichnung. 25,9 x 37 cm. Eigenhändig bezeichnet in brauner Feder: „Olevano".

Die konzentriert ausgeführte Zeichnung zeigt ein charakteristisches Landschaftsmotiv aus der direkten Umgebung des Städtchens Olevano, dessen Silhouette man in weiter Entfernung am Horizont erkennt. Dargestellt ist die sogenannte *Serpentara*, eine pittoreske Naturkulisse mit südlicher Vegetation auf kahlen, spröden Felsen, die seit dem späten 18. Jahrhundert ein beliebtes Motiv der in Rom lebenden Künstlerschaft war. Joseph Anton Koch gehörte zu den Ersten, die hier nach der Natur gearbeitet haben. Bertins Interpretation ist in jeder Hinsicht originell. Der Künstler hat einen relativ niedrigen Standpunkt gewählt, wodurch man sich, wie in einer Schlucht, gleichermaßen von den abweisenden, schroffen Felsen und der wild wuchernden Vegetation eingeschlossen fühlt. Es sind in erster Linie die malerischen und mit graphischer Finesse dargestellten Felsblöcke und die linear behandelten Baumstämme mit ihrem duftigen Laub, die den Künstler interessiert haben; das Städtchen Olevano, das man in der Ferne, wie durch ein Fenster erblickt, dient lediglich als *genius loci*, als Sinnbild der Italiensehnsucht der unzähligen ausländischen Künstler, die damals zum Naturstudium in die römische Campagna aufbrachen. Die energisch und treffsicher geführten Linien des in unterschiedlicher Stärke eingesetzten Stiftes und die subtil gewischten Schattenzonen erzeugen ein Höchstmaß an Unmittelbarkeit und Naturnähe. Auf sinnfällige Weise hat Bertin den Gegensatz zwischen der rauhen, unversehrten Natur und der entfernten, zivilisierten Welt thematisiert.

Der Maler François-Edouard Bertin studierte ab 1815 an der Pariser *École des Beaux-Arts*. Er war zunächst Schüler von Anne Louis Girodet-Trioson, gab jedoch bald die Historienmalerei auf, um sich der klassizistischen Landschaft zuzuwenden. In der Folgezeit studierte er bei Jean-Joseph-Xavier Bidauld und Louis Étienne Watelet. Um 1821 hielt sich Bertin zum ersten Mal für einen Studienaufenthalt in Rom auf. Nach seiner 1823 erfolgten Rückkehr nach Paris freundete er sich mit seinen Studienkollegen Jean-Baptiste-Camille Corot und Caruelle d'Aligny an. Beide Künstler traf Bertin 1825 in Rom wieder. Während dieses zweiten Romaufenthaltes wurde gemeinsam nach der Natur gearbeitet, wobei die Künstler sich gegenseitig anregten und zu einer neuartigen, phrasenlosen Naturauffassung gelangten. 1834 wurde Bertin zum Inspecteur des Beaux-Arts ernannt. Er entfaltete eine intensive Reisetätigkeit, die ihn unter anderem nach Italien, Spanien, Griechenland, in die Türkei, nach Ägypten und in den Libanon führte. Auf diesen Reisen entstand ein umfangreiches und qualitätvolles zeichnerisches Œuvre, das Bertins Tätigkeit als Maler zusehends in den Hintergrund drängte.

FRANÇOIS-EDOUARD BERTIN

(1797–1871, Paris)

Rocky Landscape near Olevano. Pencil drawing. 25.9 x 37 cm. Inscribed in pen and brown ink in the artist's own hand: "Olevano".

This focused drawing shows a characteristic landscape motif from the immediate surroundings of the little town of Olevano, the silhouette of which can be seen on the horizon in the far distance. This is the so-called *Serpentara*, a picturesque natural setting with southern vegetation growing out of rough, barren rocks. From the late 18th century it was a popular motif among the artists living in Rome. Joseph Anton Koch was one of the first to work from nature here. Bertin's interpretation is original in every respect. The artist has chosen a relatively low vantage point, which gives the viewer the impression of being enclosed by the rampant vegetation and the steep, jagged rocks as if in a ravine. Bertin was primarily interested in the picturesque rock formations, which he has rendered with graphical finesse, and the linear tree trunks with their airy foliage. The little town of Olevano, which can be seen in the distance through an imaginary window, serves merely as the genius loci, as a symbol of the yearning for Italy shared by the countless foreign artists who roamed the Campagna to study nature. The brisk, accurately drawn pencil lines of different thickness and the delicately stumped shaded areas produce a great sense of immediacy and closeness to nature. Bertin has taken as his theme the contrast between raw, unspoilt nature and the distant civilised world.

The painter, François-Edouard Bertin, began his studies at the *École des Beaux-Arts* in Paris in 1815. Initially a pupil of Anne Louis Girodet-Trioson, he soon gave up historical painting to concentrate on classical landscapes. He subsequently studied under Jean-Joseph-Xavier Bidauld and Louis Étienne Watelet. Around 1821 Bertin went on his first study trip to Rome. After returning to Paris in 1823, he made friends with his fellow students, Jean-Baptiste-Camille Corot and Caruelle d'Aligny. He was to meet both artists again in Rome in 1825. During this second sojourn in the city the artists worked together from nature, their mutual inspiration enabling them to arrive at a new, unpretentious interpretation of nature. In 1834 Bertin was made an Inspector of the *Beaux-Arts*. He subsequently travelled extensively, including to Italy, Spain, Greece, Turkey, Egypt and Lebanon. In the course of his journeys he produced a substantial corpus of high-quality drawings, indicating that his painting activities increasingly receded into the background.

29. ALBERTUS BRONDGEEST

(1786–1849, Amsterdam)

Holländische Flachlandschaft mit einem zeichnenden Künstler. Schwarze Kreide, grau und blau laviert, Einfassungslinie in schwarzer Kreide. 28,9 x 36,5 cm.

Die feinsinnig beobachtete Landschaftsstudie ist eine zeichnerische Meisterleistung des Amsterdamer Künstlers Albertus Brondgeest. In einer pointierten, technisch verfeinerten Zeichentechnik hat der Künstler die landschaftliche Szenerie seiner Heimat akkurat und gleichzeitig atmosphärisch überzeugend geschildert, ohne jemals in Penibilität zu verfallen. Links im Bild sitzt ein zeichnender Künstler auf einer kleinen Anhöhe, die zu einem Graben führt. Seine altertümlich anmutende Tracht mit dem hohen, breitkrempigen Hut erinnert an die Kleidung des 17. Jahrhunderts, wodurch die Darstellung eine beabsichtigt historisierende Note erhält. Ein vergittertes, vom milden Sonnenlicht angestrahltes Tor, etwas links aus der Bildmitte, und ein schiefer, hölzerner Wegweiser setzen markante visuelle Akzente und vermitteln der Komposition innere Koherenz und Spannung. Der in unterschiedlicher Stärke eingesetzte Kreidestift gibt Gräser, Schilf und Sträucher abwechslungsreich und naturgetreu wieder. Eine leichte Brise streicht durch die saftige Vegetation und mit wenigen Mitteln entsteht so die vollkommene Illusion eines frischen Sommertages. Die sparsamen Lavierungen in Blau verleihen dem Blatt zusätzliche zeichnerische Delikatesse. Das Ganze atmet den Geist der großen niederländischen Vorgänger des Goldenen Jahrhunderts.

Der Maler und Zeichner Albertus Brondgeest war Schüler von Pieter Gerardus van Os und Jan Hulswit. Er entstammte einer wohlhabenden Familie und war gleichzeitig erfolgreich als Sammler und Kunsthändler tätig, was ihm eine große finanzielle Unabhängigkeit ermöglichte. Es wäre jedoch falsch, seine künstlerische Tätigkeit als die eines Dilettanten abzutun. Brondgeest beschäftigte sich intensiv mit dem Studium der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, fertigte Kopien nach Meistern wie Aelbert Cuyp und Meindert Hobbema an und legte damit die Grundlage für seine eigene künstlerische Entwicklung. War er am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn vor allem als Zeichner und Aquarellmaler tätig, so widmete sich der Künstler später auf Anregung seines Freundes und Lehrers Wouter Johannes van Troostwijk vorwiegend der Landschafts- und Marinemalerei und errang auf diesem Gebiet größere Bekanntheit. 1814 gewann Brondgeest die Goldmedaille des Amsterdamer Vereins *Felix Meritis*, er war überdies Mitglied der Amsterdamer Akademie und ein aktives Mitglied des dortigen privaten Zeichenvereins *Zonder Wet of Spreuk*. Provenienz: Sammlung I. Q. van Regteren Altena (Lugt 4617).

ALBERTUS BRONDGEEST

(1786–1849, Amsterdam)

An Artist Drawing by a Gate. Black chalk, grey and blue wash, framing line in black chalk. 28.9 x 36.5 cm.

This sensitively observed landscape study is a masterpiece of draughtmanship by the Amsterdam artist, Albertus Brondgeest. Using an accurate and sophisticated drawing technique, he has produced a crisp and atmospherically convincing depiction of his native countryside without ever becoming over-fastidious. On the left of the picture an artist sits drawing on a small hill that drops down into a ditch. His old-fashioned garb and high, broad-brimmed hat are reminiscent of 17th century clothing, which gives the depiction a deliberately historicising touch. A barred gate lit up by the mild sunlight just to the left of the centre of the picture and a crooked wooden signpost supply striking visual highlights which give the composition an inner coherence and tension. The chalk, which is subtly applied in different strengths, reproduces the grasses, reeds and shrubs in a varied and lifelike manner. A gentle breeze caresses the lush vegetation and so, with the help of very limited means, the perfect illusion is created of a fresh summer day. The sparing blue washes give the work added delicacy, while the entire scene emanates the spirit of the great Dutch predecessors of the Golden Century.

The painter and draughtsman, Albertus Brondgeest, was a pupil of Pieter Gerardus van Os and Jan Hulswit. Born into a well-to-do family, he was also a successful collector and art dealer, which ensured him considerable financial independence. However, it would be wrong to treat his artistic activities as those of a dilettante. Brondgeest made intensive studies of 17th century Dutch painting and produced copies after masters such as Aelbert Cuyp and Meindert Hobbema, thereby laying the ground for his own artistic development. While he was mostly active as a draughtsman and watercolourist at the outset of his artistic career, he later devoted himself primarily to landscape and marine painting at the suggestion of his friend and teacher, Wouter Johannes van Troostwijk, and achieved considerable fame in this field. In 1814 Brondgeest won the gold medal awarded by the *Felix Meritis* Society in Amsterdam. He was also a member of the Amsterdam Academy and an active member of the city's private drawing society *Zonder Wet of Spreuk*. Provenance: collection of I. Q. van Regteren Altena (Lugt 4617).

30. PAUL LOUIS LÉGER CHARDIN

(1833 Paris, stellte zwischen 1855–75 auf dem Pariser Salon aus)

Bildnis des Giuseppe Verdi in ganzer Figur, nach links gewandt. Tuschpinselzeichnung in Schwarz, Grau, Blau und etwas Gelb über Bleisift auf graugrünem Papier. 25,5 x 17,2 cm. Monogrammiert: „F. C.", eigenhändig bezeichnet und datiert: „Verdi rencontré à Milan 1858".

Das geistreiche Karikaturbildnis stellt den Komponisten Giuseppe Verdi mit etwa fünfundvierzig Jahren dar und wurde laut Inschrift nach dem Leben gezeichnet. Der Autor des Porträts, der Maler und Zeichner Paul Chardin, zeigt uns Verdi als draufgängerisches Energiebündel. Der Maestro, der lässig einen Zigarillo raucht, ist elegant-dandyhaft gekleidet. Er trägt den charakteristischen Zylinder, der etwas salopp nach vorne gerutscht ist. Unter einem kurzen, eng anliegenden Oberrock, der die Korpulenz seiner untersetzten, energischen Gestalt betont, trägt er eine Hose mit Schottenmuster, damals *dernier-cri* für den modebewußten Mann. Der kleine, biegsame Spazierstock ist ein weiteres modisches Attribut des perfekten Gentlemans. Die Partitur der *Trovatore,* die der gefeierte Komponist hinter dem Rücken hält, verweist auf einen seiner größten Bühnenerfolge. Die Oper wurde am 19. Januar 1853 im Teatro Apollo in Rom uraufgeführt, nur wenige Jahre vor dem Entstehungsdatum dieses Porträts. Paul Chardin war ein Schüler von Adrien Dauzats (1804–1868) und Pierre Justin Ouvrié (1806–1879). Zwischen 1855 und 1875 beteiligte er sich wiederholt mit Veduten aus Italien und Frankreich an den Ausstellungen des Pariser Salons. Anläßlich einer dieser Reisen muß der Künstler Verdi in Mailand begegnet sein. Es sind außerdem noch weitere Komponistenbildnisse von seiner Hand bekannt.

PAUL LOUIS LÉGER CHARDIN

(1833 Paris, exhibited at the Paris Salon between 1855 and 1875)

Full-length Portrait of Giuseppe Verdi, Facing Left. Brush drawing in black, grey, blue and a little yellow over pencil on grey-green paper. 25.5 x 17.2 cm. Monogrammed: "F. C.", inscribed and dated in the artist's own hand: "Verdi rencontré à Milan 1858".

This clever caricature portrait shows the composer, Giuseppe Verdi, at the age of forty-five and, according to the inscription, it was drawn from life. The author of the portrait, the painter and draughtsman Paul Chardin, presents Verdi as a man of great energy and enterprise. The maestro, casually smoking a cigarillo, is dressed in elegant, dandyish attire. He is wearing his characteristic top hat, which is tilted nonchalantly over his forehead. Beneath a short, tight-fitting frock-coat, which emphasises the corpulence of his stocky, robust figure, he wears a pair of tartan trousers, which were all the rage at the time for the fashion-conscious gentleman. The small, flexible walking stick is another fashionable attribute of the perfect gentleman. The score of *Il Trovatore,* which the celebrated composer is holding behind his back, is a reference to one of his greatest stage successes. The opera was premiered on 19 January 1853 at the Teatro Apollo in Rome just a few years before this portrait was taken. Paul Chardin studied under Adrien Dauzats (1804–1868) and Pierre Justin Ouvrié (1806–1879). Between 1855 und 1875 he regularly exhibited vedute from Italy and France at the Paris Salon. During one of his journeys the artist must have met Verdi in Milan. He is also known to have taken portraits of other composers.

IL TROVATORE
Verdi

31. JOHANNES DIJKHOFF JUNIOR

(1795–1862, Amsterdam)

Die alte Bockwindmühle in Huizen. Aquarell über einer Vorzeichnung in schwarzer Kreide; Einfassungslinie in schwarzer Feder. 25 x 39,3 cm. Verso signiert: „J: Dijkhoff Jr."

Das großformatige, bildmäßig komponierte und farbig vorzüglich frisch erhaltene Blatt zeigt die im 17. Jahrhundert erbaute Bockwindmühle im Dorf Huizen im *Gooiland,* einer Region in der Provinz Nordholland. Ihren Namen verdankt die Ortschaft wohl der Tatsache, daß das ehemalige Fischerdorf bereits im 14. Jahrhundert steinerne Häuser besaß. Die pittoreske, nicht weit von Amsterdam gelegene Örtlichkeit war im frühen 19. Jahrhundert ein beliebtes Reiseziel für Künstler. Eine 1815 entstandene Zeichnung des Amsterdamer Malers und Zeichners Jan Hulswit (1766–1822) zeigt die Mühle vom selben Standpunkt aus gesehen. Das Blatt befindet sich heute in der Fondation Custodia, Paris (Inv. Nr. 1971 – T. 37). Eine weitere vergleichbare Zeichnung mit dem gleichen Sujet stammt von der Hand seines Altersgenossen Daniel Kerkhoff (1766–1821) und wird im Museum Boijmanns Van Beuningen in Rotterdam aufbewahrt (Inv. MB 1348). Siehe A. J. Elen, „Verfraaide Gooise topografie: De standerdkorenmolen van Huizen getekend in 1815 door Daniel Kerkhoff en Jan Hulswit" in: *Liber Amicorum Marijke de Kinkelder*: *collegiale bijdragen over landchappen, marines en architectuur*, Zwolle 2013, S. 136–37.

Johannes Dijkhoff, der Autor des vorliegenden Aquarells, war ein Schüler des eingangs genannten Jan Hulswit. Man darf ihn gewiß einen talentierten „Kleinmeister" nennen, dennoch zeigt dieses meisterliche Blatt, auf welch hohem künstlerischem Niveau sich die holländische Zeichenkunst des frühen 19. Jahrhunderts bewegte. Neben dem offiziellen akademischen Kunstunterricht trugen private Zeichenklubs, wie der Amsterdamer Verein *Zonder Wet of Spreuk* das ihrige dazu bei, eine handwerklich gediegene und verfeinerte Zeichenkultur zu entwickeln. Hulswit und seine Generationsgenossen arbeiteten in der direk-

ten Umgebung Amsterdams nach der Natur und orientierten sich dabei an den großen holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts. Dyckhoff war ein nicht weniger versierter Zeichner. Die Silhouette der malerischen alten Bockwindmühle hebt sich rechts wirksam von dem kühlen feuchten Wolkenhimmel ab. Die teilweise sichtbaren Häusergiebel und einzelne aufgespannte Fischernetze verleihen der Szene das typische Lokalkolorit, ohne die Darstellung jedoch mit genrehaften Zutaten zu überfrachten. Hauptziel des Künstlers ist die suggestive, einfühlsame Wiedergabe von Licht und Atmosphäre. Die virtuos angewandte Aquarelltechnik mit ihren feinen, transparenten Läsuren schafft eine wunderbare Harmonie von silbrigen Graublau-, Grün- und Brauntönen. Auf diese Weise gelingt dem Künstler ein vollkommenes Abbild ländlichen Friedens und stiller Abgeschiedenheit.

Provenienz: Sammlung Six van Hillegom; Jeronimo de Vries *et al.*, Amsterdam, 7. Juli 1845, Losnr. 684; Sammlung I. Q. van Regteren Altena (Lugt 4617); Ausstellung: *Nederlandsche Aquarellen van 1780–1830,* bearb. von D. J. Balfoort, K. Boon, Gemeentemuseum Den Haag, 1942, Nr. 40.

31. JOHANNES DIJKHOFF JUNIOR

(1795–1862, Amsterdam)

The Old Post Mill in Huizen. Watercolour over a preliminary drawing in black chalk; framing line in pen and black ink. 25 x 39.3 cm. Signed on the verso: "J: Dijkhoff Jr."

This large-format, highly finished composition with colours that are still superbly fresh, shows the old 17th century post mill in the village of Huizen in Gooiland, a region in the province of North Holland. The locality probably owes its name to the fact that the former fishing village had brick houses as far back as the 14th century. Situated not far from Amsterdam, this picturesque site was a popular destination for artists in the early 19th century. A drawing made in 1815 by the Amsterdam painter and draughtsman, Jan Hulswit (1766–1822), now in the Fondation Custodia in Paris (Inv. No. 1971 – T. 37) shows the mill from the same vantage point. Another comparable drawing with the same subject matter by a contemporary, Daniel Kerkhoff (1766–1821), is in the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam (Inv. MB 1348). See A. J. Elen, "Verfraaide Gooise topografie: De standaardkorenmolen van Huizen getekend in 1815 door Daniel Kerkhoff en Jan Hulswit" in: *Liber Amicorum Marijke de Kinkelder: collegiale bijdragen over landschappen, marines en architectuur,* Zwolle 2013, pp. 136–37.

Johannes Dijkhoff, the author of the present watercolour, was a pupil of the aforementioned Jan Hulswit. While he can certainly be described as a "minor master", this superb sheet shows the very high artistic level attained by Dutch draughtsmen in the early 19th century. In addition to the official academic teaching of art there were private drawing societies, such as the *Zonder Wet of Spreuk* in Amsterdam, which helped to foster a sophisticated drawing culture based on sound craftsmanship. Taking their lead from the great 17th century Dutch masters, Hulswit and his contemporaries worked after nature in the immediate surroundings of Amsterdam. Dyckhoff also had considerable experience as a draughtsman. The silhouette of the picturesque old post mill stands out clearly from the cool, damp, cloudy sky. The partly visible house gables and the occasional fishing nets give the scene typical local colour without cluttering up the picture with genre-like accessories. The artist's main objective is the evocative, sensitive rendering of light and atmosphere. Dijkhoff's virtuoso watercolour technique with its fine, transparent varnishes produces a wonderful blend of silvery grey-blue, green and brown tones. The artist thus succeeds in creating a perfect portrayal of rural peace and seclusion.

Provenance: Collection of Six van Hillegom; Jeronimo de Vries et al. , Amsterdam, 7 July 1845, lot no. 684; Collection of I. Q. van Regteren Altena (Lugt 4617); Exhibition: *Nederlandsche Aquarellen van 1780–1830,* revised by D. J. Balfoort, K. Boon, Gemeentemuseum Den Haag, 1942, No. 40.

32. JOHANN GEORG VON DILLIS

(1759 Grüngiebing – 1841 München)

Ein Bauerngehöft mit Scheunen in bayrischer Landschaft. Kreidezeichnung und Tuschpinsel, grau laviert, auf grün grundiertem Papier. 17,5 x 22 cm. Um 1820.

Die spontan und mit Verve hingeworfene Landschaftsstudie ist zweifellos direkt vor der Natur entstanden und dokumentiert Dillis' Begabung, auch anspruchslose, alltägliche Sujets mit einem Höchstmaß an zeichnerischer Delikatesse auszustatten. Im Panorama der deutschen Zeichenkunst um 1800 nehmen die Naturstudien des Malers, Galeriedirektors und bayerischen Kunstbeamten Johann Georg von Dillis eine Sonderstellung ein. Nur wenigen Künstlern seiner Generation ist es gelungen, ein so unmittelbares, kunsttheoretisch unbelastetes und zeitloses Abbild von der Natur zu vermitteln wie er.

Dillis war ein äußerst fleißiger und talentierter Zeichner, der durch die gleichzeitige Verwendung unterschiedlicher Zeichenmittel eine ganz eigenständige und technisch verfeinerte Handschrift entwickelte. Zeit seines Lebens benutzte der Künstler hochwertige hadernhaltige, geschöpfte Papiere, die die Vorzüge seiner Zeichentechnik voll zum Tragen kommen ließen. Gerne bediente er sich auch farbiger Papiere, die ihm die Möglichkeit boten, die Nuancen von Licht und Atmosphäre überzeugend und lebensnah einzufangen. Das hier zur Verwendung gelangte grüne Papier, das seine ursprüngliche Leuchtkraft vollständig bewahrt hat, verleiht der blühenden Landschaft ein Höchstmaß an Frische und Lebendigkeit. Die sparsamen, jedoch visuell sehr wirksamen Weißhöhungen beleben das Ganze auf wohltuende Weise. Nur ein schemenhaft dargestellter einsamer Wanderer links im Bild zeugt von menschlicher Anwesenheit.

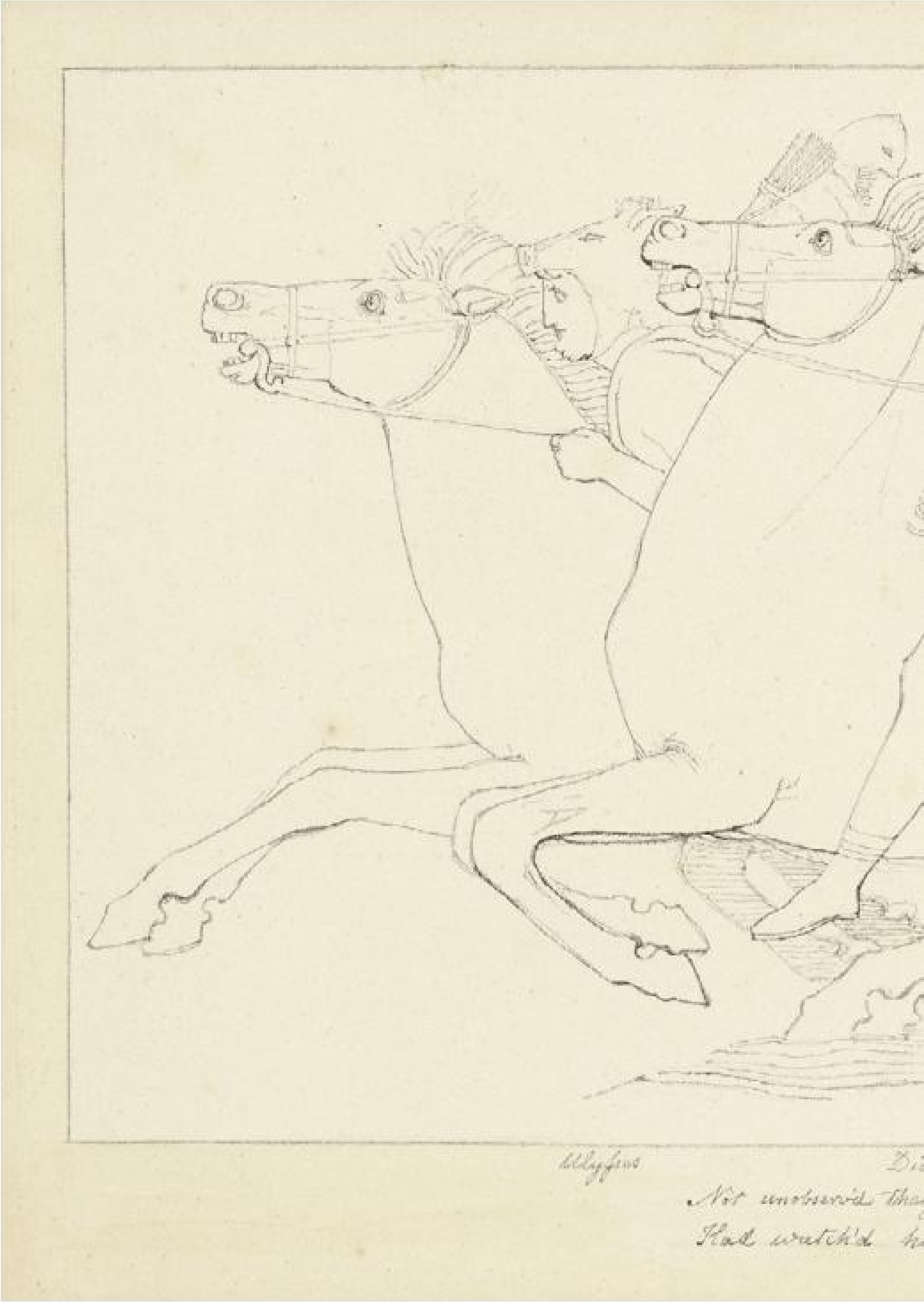
JOHANN GEORG VON DILLIS

(1759 Grüngiebing – 1841 Munich)

A Farmstead with Barns in a Bavarian Landscape. Black chalk and point of brush, grey wash, on green grounded paper. 17.5 x 22 cm. Circa 1820.

This landscape study, undoubtedly made directly from nature and dashed off with great panache, illustrates Dillis' ability to bring consummate artistic delicacy to ordinary everyday subjects. The nature studies made by the painter, gallery director and Bavarian art official, Johann Georg von Dillis, occupy a special place in the panorama of German graphic art around 1800. Few artists of his epoch succeeded, as he did, in producing such a direct and timeless representation of nature unencumbered by art theory.

Dillis was a highly gifted and extremely productive draughtsman, who by combining different drawing methods developed a technically refined style that was very much his own. All his life the artist used high-quality, hand-made, rag-based papers, which brought out the advantages of his drawing technique. Dillis also liked to use coloured papers, which enabled him to accurately capture the nuances of atmosphere and light. The green paper used here, which has completely preserved its original brilliance, gives the lush landscape a great sense of freshness and vitality. The sparingly applied but visually highly effective whitening invigorates the whole in an agreeable manner. A vaguely outlined lonesome wanderer on the left of the picture is the sole indication of any human presence.



33. JOHN FLAXMAN

(1755 York – 1826 London)

Odysseus und Diomedes zu Pferde. Federzeichnung in Grauschwarz über Bleistift. 23,5 x 29,3 cm. Eigenhändig bezeichnet: „Ulysses Diomed / Not unobserv'd they pass'd the God of light / Had watch'd his Troy. / B: 10. l: 602: Pope's Iliad". Um 1794. Wasserzeichen J. Whatman 1794.

Diese charakteristische Federzeichnung John Flaxmans besticht durch ihre souveräne, synthetische Kompositionsweise und durch ihre puristische Linienschönheit. Flaxman illustriert eine Szene aus dem trojanischen Krieg, wie sie in Homers Epos *Ilias* geschildert wird; er stützte sich dabei auf Alexander Popes Übersetzung des antiken Urtextes. In klaren Umrissen, visuell höchst wirksam, zeigt Flaxman die beiden griechischen Helden Odysseus und Diomedes, wie sie auf ihren Pferden davonrasen, wachsam beobachtet von Apoll. Stilistische Anregungen durch antike griechische Vorbilder, insbesondere durch die Reliefskulpturen des Athener Parthenonfrieses sind unübersehbar, jedoch erweist sich Flaxman in seiner radikalen Reduktion der Form auch dem neoklassizistischen Formenideal seiner Epoche zutiefst verpflichtet.

Der Bildhauer und Zeichner John Flaxman war ein Schüler seines gleichnamigen Vaters, der als Gipsgießer tätig war. Von schwacher Konstitution war er als Kind gehbehindert und auf die Hilfe von Krücken angewiesen, Zeit seines Lebens litt er unter einer Rückenkrümmung. Flaxman war eine ausgesprochene Frühbegabung, bereits als Zwölfjähriger stellte er 1767 eigene Gipsmodelle bei der *Free Society of Artists* aus. Der berühmte Maler George Romney gehörte zu seinen Förderern und Flaxman unterhielt freundschaftliche Beziehungen zu führenden Intellektuellen und Künstlern seiner Zeit, wie William Blake und Thomas Stothard. Ab 1775 war der Künstler als Entwerfer von Dekorationsvorlagen erfolgreich für die Manufaktur von Wedgwood und Bentley tätig, und vertiefte auf diese Weise seine Kenntnisse der antiken griechischen Kunst. Von entscheidender Bedeutung für Flaxmans künstlerische Entwicklung war jedoch sein Aufenthalt in Rom, der ihm durch ein Stipendium von Wedgwood ermöglicht wurde und von 1787 bis 1794 dauerte. Die Tagebucheintragungen, Briefe und Zeichnungen des Künstlers aus jenen Jahren zeugen von der Intensität, mit der Flaxman sich nicht nur mit der großen antiken Vergangenheit, sondern auch mit der Kunst der sogenannten italienischen Primitiven und den großen Meistern der Hochrenaissance auseinandersetzte. Gleichzeitig unterhielt er enge Verbindungen zu namhaften Sammlern und Antiquaren, wie Sir William Hamilton und Pierre François d'Hancarville und

verkehrte mit prominenten Künstlerkollegen wie dem Bildhauer Antonio Canova, dem französischen Architekten Charles Percier oder dem irischen Maler Gavin Hamilton. Flaxman war in Rom also keineswegs isoliert, sondern über die aktuellen Kunstströmungen seiner Epoche bestens informiert und schöpfte aus allen diesen Quellen eigene Inspiration. Neben skulpturalen Projekten widmete der Künstler sich in Rom auch zeichnerischen Aufgaben und schuf, literarisch gebildet wie er war, Illustrationen zu Homer, Aischylos und Dante. Es war schließlich diese Nebentätigkeit, die ihm zu internationalem Durchbruch verhalf. Im Jahre 1792 erhielt der Künstler von seiner Mentorin Georgina Hare-Taylor den Auftrag, Homers *Ilias* und *Odyssee* zu illustrieren. Flaxman begann die Arbeit an diesem prestigiösen Projekt im Dezember 1792 und war über ein Jahr intensiv mit der Fertigstellung der Umriss-Illustrationen zum Buch *Ilias* beschäftigt. Die gezeichneten Vorlagen wurden von dem italienischen Kupferstecher Tomaso Piroli akkurat und den Originalen getreu in das Kupferstichmedium übertragen und die erste, 1793 erschienene italienische Ausgabe erwies sich als durchschlagender Erfolg, der Flaxman endgültig als Künstler etablierte und seinen Namen in ganz Europa verbreitete. Die zahlreichen, weiteren Editionen legen hiervon ein beredtes Zeugnis ab: Im Jahre 1795, unmittelbar nach der Rückkehr Flaxmans nach England, erschien in London eine englische Ausgabe, 1805 wurde eine weitere, um elf Blatt vermehrte Edition veröffentlicht, eine deutsche Ausgabe erschien 1804 in Leipzig.

Flaxman schuf die vorliegende, um 1794 entstandene Zeichnung im Rahmen seiner Tätigkeit für die Ilias-Illustrationen; sie wurde letztendlich jedoch nicht als Stichvorlage verwendet. Eine zweite, stilistisch sehr ähnliche Version befindet sich in der Sammlung der Royal Academy of Arts in London (Inv. Nr. 03/3290). Unsere Zeichnung entstand mit großer Wahrscheinlichkeit noch in Rom, denn sie stammt aus dem Besitz des namhaften Bankiers, Kunstsammlers und Connaisseurs Thomas Hope (1769–1831), eines der bedeutendsten Mäzene Flaxmans während seines römischen Aufenthalts. 1917 erwarben die New Yorker Kunsthändler Scott & Fowles ein substantielles Ensemble von Zeichnungen Flaxmans anläßlich der Versteigerung der Sammlung Hope, die in seinem Wohnsitz in Deepdene, Surrey stattfand. Siehe *Catalogue of an Exhibition of Original Drawings by John Flaxmann R.A.* Scott & Fowles, New York 1918, Nr. 14. Zwei weitere Zeichnungen zur *Ilias* aus dieser Quelle, mit vergleichbaren Annotationen und Numerierung, befinden sich im Metropolitan Museum in New York (Inv. Nrn. 18.132.1, 18.141.3).

33. JOHN FLAXMAN

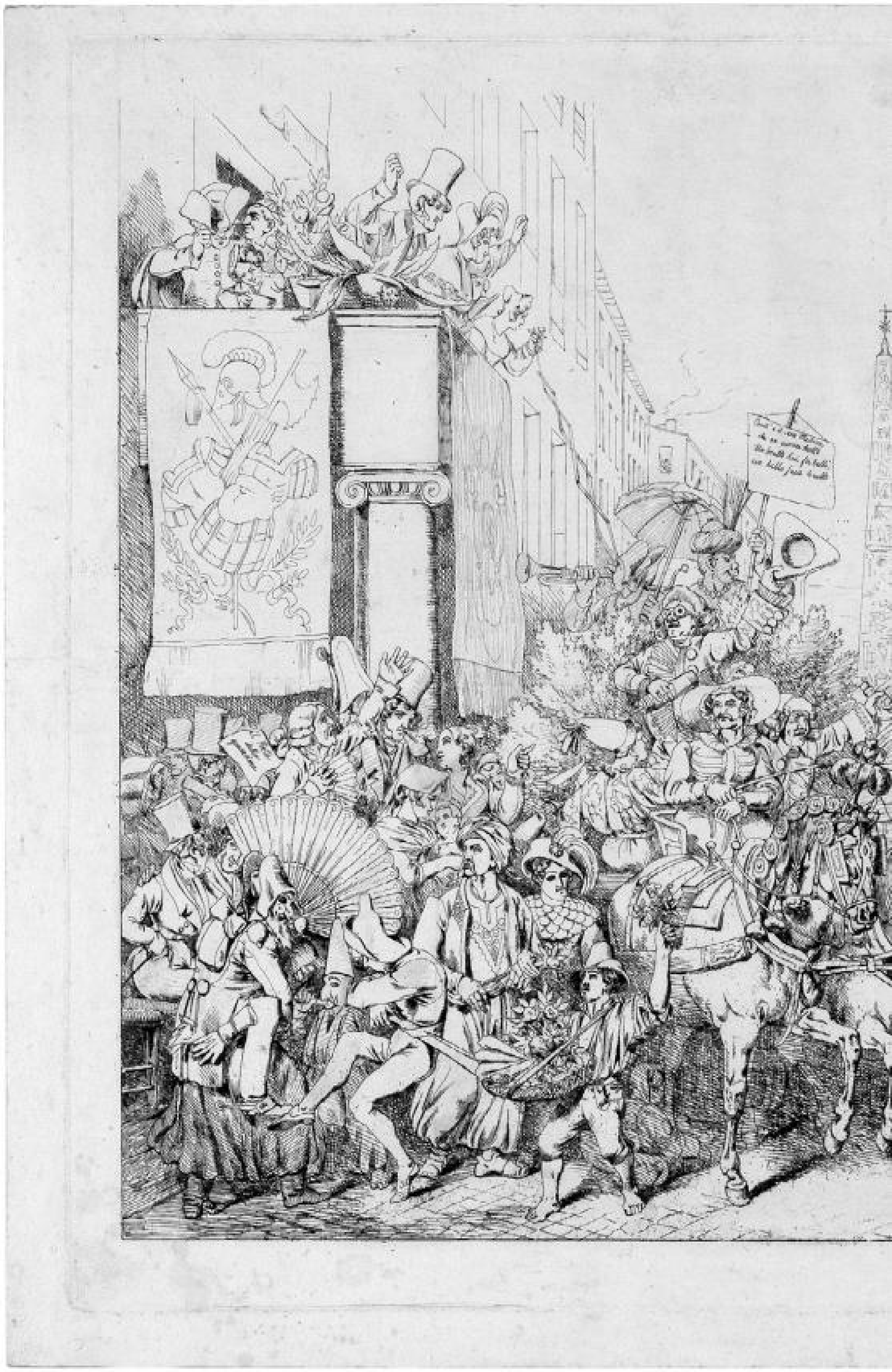
(1755 York – 1826 London)

Odysseus and Diomedes on Horseback. Pen and grey-black ink over graphite. 23.5 x 29.3 cm. Inscribed in the artist's own hand: "Ulysses Diomed / Not unobserv'd they pass'd the God of light / Had watch'd his Troy. / B: 10. l: 602: Pope's Iliad". Circa 1794. Watermark: J. Whatman 1794.

This characteristic pen-and-ink drawing by John Flaxman is distinguished by its masterful, synthetic composition and the purist beauty of the linework. Flaxman has illustrated a scene from the Trojan War as it is described in Homer's epic poem the *Iliad*, for which he has relied on Alexander Pope's translation of the original ancient text. In clear and visually highly effective outlines Flaxman portrays the two Greek heroes, Odysseus and Diomedes, as they race away on their horses under the watchful eye of Apollo. While the stylistic inspiration of ancient Greek models, especially the relief sculptures on the Parthenon frieze in Athens, is readily apparent, the radical reduction of the form shows that Flaxman was also deeply indebted to the neo-classical ideal of form prevalent in his day.

John Flaxman, a sculptor and draughtsman, studied under his father of the same name who worked as a plaster cast maker. He had a weak constitution, could not walk properly as a child and depended on crutches. Throughout his life he suffered from an abnormal curvature of the spine. Flaxman was a child prodigy. In 1767, when he was just twelve years of age, he exhibited plaster models at the *Free Society of Artists*. The famous painter, George Romney, was among his patrons and he was on friendly terms with the leading intellectuals and artists of this time such as William Blake und Thomas Stothard. From 1775 Flaxman designed decorative motifs for the factory of Wedgwood and Bentley, which helped him to further his knowledge of ancient Greek art. Of crucial importance for Flaxman's artistic development, however, was his stay in Rome, which was made possible by a grant from Wedgwood and lasted from 1787 to 1794. Flaxman's diary entries, letters and drawings from those years testify to the intensity with which he explored not only the grandeur of antiquity, but also the art of the so-called Italian Primitives and the great masters of the High Renaissance. At the same time he maintained close ties with prominent collectors and antiquarian booksellers such as Sir William Hamilton and Pierre François d'Hancarville and associated with prominent fellow artists like the sculptor, Antonio Canova, the French architect, Charles Percier, and the Irish painter, Gavin Hamilton. Thus, far from being isolated in Rome, Flaxman was very much au fait with the artistic trends of his time and drew inspiration from all the relevant sources. Apart from sculptural projects the artist was also active as a draughtsman in Rome and, relying on his literary education, made illustrations of works by Homer, Aischylos and Dante. Ultimately it was this sideline that paved the way for his international breakthrough. In 1792 he received a commission from his mentor, Georgina Hare-Taylor, to illustrate Homer's *Iliad* and *Odyssey*. Flaxman began work on this prestigious project in December 1792 and spent a whole exacting year completing the outline illustrations for the *Iliad*. The models he drew were accurately and faithfully transferred to the engraving medium by the Italian engraver, Tomaso Piroli, and the first Italian edition of 1793 proved an outstanding success, thus finally establishing Flaxman as an artist and spreading his name throughout Europe. The numerous subsequent editions provide eloquent testimony to his standing. An English edition appeared in London in 1795 immediately after Flaxman's return to England. Another edition, extended by eleven prints, was issued in 1805 and a German edition published in Leipzig in 1804.

Flaxman made the present drawing around 1794 as part of his work on the *Iliad* illustrations. Ultimately, however, it was never used as an engraving model. A second, stylistically very similar version is in the collection of the Royal Academy of Arts in London (Inv. No. 03/3290). In all likelihood the present drawing was made in Rome, for it was in the possession of the renowned banker, art collector and connoisseur, Thomas Hope (1769–1831), one of Flaxman's main patrons during his stay in Rome. In 1917 the New York art dealers, Scott & Fowles, acquired a substantial ensemble of drawings by Flaxman when Hope's collection came up for auction at his residence in Deepdene in Surrey. See the *Catalogue of an Exhibition of Original Drawings by John Flaxmann,* R. A. Scott & Fowles, New York 1918, No. 14. Two other drawings for the *Iliad* from this source, with comparable annotations and numbering, are in the Metropolitan Museum in New York (Inv. Nos. 18.132.1, 18.141.3).

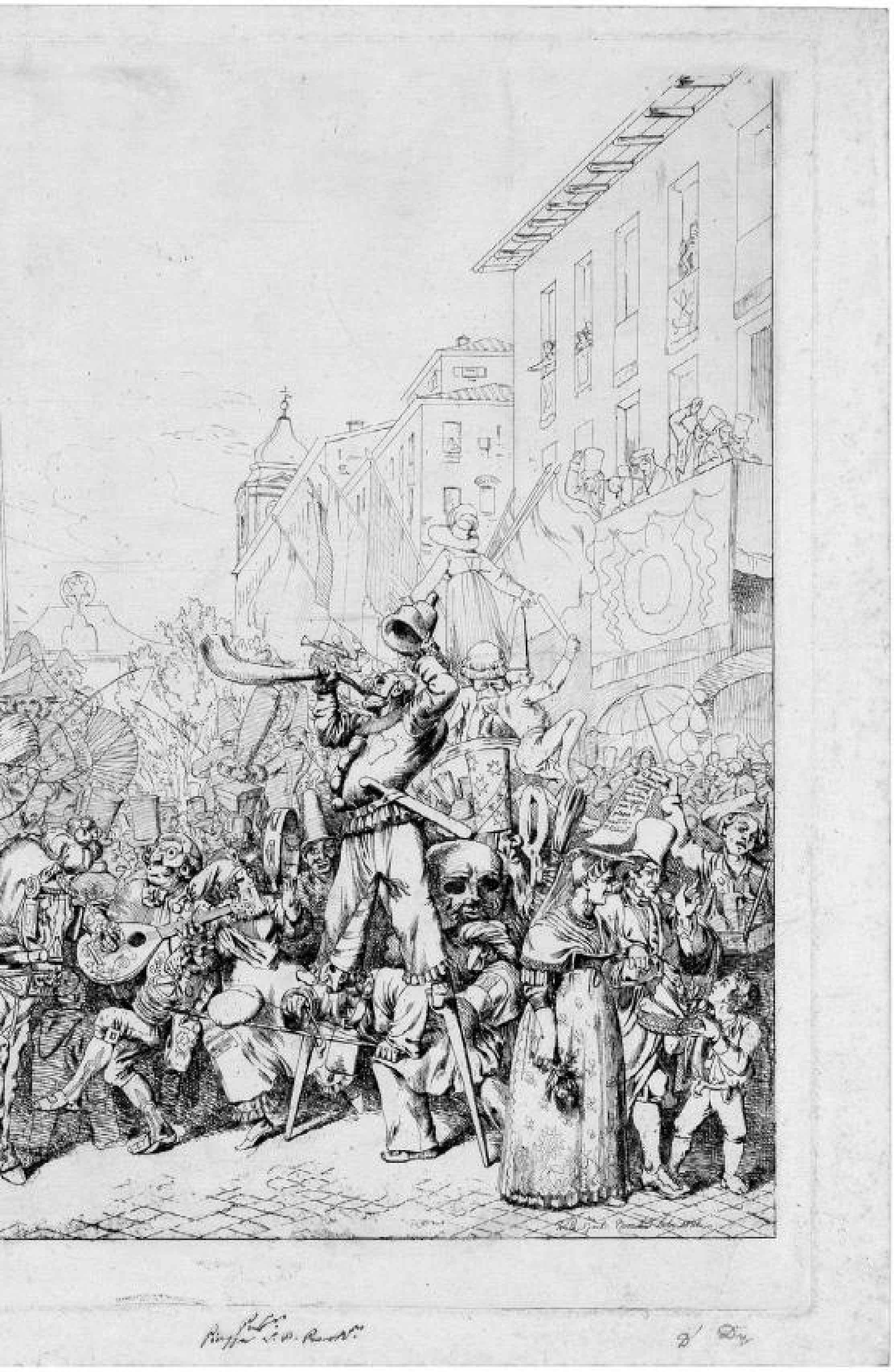


34. WILHELM GAIL

(1804–1890, München)

Der römische Karneval. Radierung auf Bütten.
38 x 49 cm. 1826. Nagler 2, Heller-Andresen 3.

Wilhelm Gail, der seit 1820 an der Münchener Akademie studierte und sich anschließend im Atelier seines Schwagers Peter Heß weiterbildete, war vor allem als Genremaler und Vedutist erfolgreich. Nebenbei entfaltete er außerdem eine produktive Tätigkeit als Graphiker und Lithograph und stellte auch auf diesem Gebiet seine Begabung unter Beweis. Die Darstellung des römischen Karnevals, entstanden während Gails Reise nach Rom und Neapel im Jahre 1826, gehört zu seinen frühesten Arbeiten. Mit humorvollem Blick und feinem Gespür für das exotische, anekdotische Detail hat der Künstler das wilde Treiben von Gauklern, Musikanten, Scharlatanen und Teilnehmern des Faschingsumzuges auf der Via del Corso dargestellt. Im Hintergrund sieht man die Silhouette der Porta del Popolo mit dem Wappen des Papstes Alexander VII. Chigi und den Obelisken auf dem gleichnamigen Platz. Bei vorliegendem Abzug handelt es sich um einen frühen Probedruck, der an zahlreichen Stellen vom Künstler mit dem Bleistift überarbeitet ist. Kraftvoller, gratiger Druck mit Rand. Leichte Altersspuren, verso unauffällige, geglättete Faltspuren, sonst sehr gut erhalten. Selten.



WILHELM GAIL
(1804–1890, Munich)

The Roman Carnival. Etching on laid paper. 38 x 49 cm. 1826. Nagler 2, Heller-Andresen 3.

Wilhelm Gail, who began his studies at the Munich Academy in 1820 and continued his training at the studio of his brother-in-law, Peter Heß, was predominantly successful as a genre painter and vedutist. He was also productive as a printmaker and lithographer of some talent. The depiction of the Roman carnival, which dates to Gail's journey to Rome and Naples in 1826, is among his earliest works. The artist demonstrates a fine sense of humour and an excellent feeling for exotic and anecdotal detail in his depiction of the turbulent activities of itinerant entertainers, musicians, charlatans and participants in the carnival procession along the Via del Corso. Visible in the background is the silhouette of the Porta del Popolo with the coat of arms of Pope Alexander VII Chigi and the obelisk on the Piazza del Popolo. The present impression is an early trial proof which the artist has reworked extensively in pencil. A strong, contrasting impression with margins. Minor ageing, unobtrusive flattened folds, otherwise in excellent condition. Rare.

35. JEAN-MICHEL GROBON
(1770–1853, Lyon)

Der Wald von Rochecardon. Radierung, Grabstichel und Roulette auf blauem Papier. 23,2 x 29,6 cm. 1800. Audin-Vial 1918, Bd. 1, S. 405; Grafe 4 I (von III).

Auf Anregung seines Lehrmeisters Jean-Jacques de Boissieu unternahm der Lyoner Landschaftsmaler Jean-Michel Grobon zwischen 1795 und 1812 vereinzelte Versuche auf dem Gebiet der Druckgraphik und schuf insgesamt sechs Radierungen, die alle, bis auf eine, eigenhändige Gemälde des Künstlers wiedergeben. Der *Wald von Rochecardon* ist Grobons unbestrittenes Meisterwerk. Die Radierung besticht durch ihre große künstlerische Reife und beeindruckende technische Verfeinerung, und ist darüberhinaus ein bedeutendes kunsthistorisches Dokument, denn es zeigt das heute nicht mehr existierende Landschaftsgemälde, mit dem Grobon auf dem Pariser Salon des Jahres 1796 erfolgreich debütierte.

Wie Marie-Claude Chaudonneret bemerkt, wurde der *Wald von Rochecardon* von Grobons Zeitgenossen als ein absolut neuartiges Kunstwerk empfunden. Die Kunstkritik hob Grobons schlichten Naturalismus, die Subtilität der Lichtführung und die Eigenständigkeit seiner Naturauffassung hervor, wodurch seine Kunst sich grundlegend von der akademischen Landschaftsmalerei seiner Epoche unterschied (siehe M-C. Chaudonneret, Ausstellungskatalog *Les Muses de Messidor. Peintres et sculpteurs Lyonnais de la Révolution à l'Empire*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1989–90, S. 95–96). In dieser Hinsicht war Grobon ein Kind seiner Zeit und das Gemälde etablierte seinen Ruf als wahrhaften „élève de la nature“. Grobon trat somit als Künstler in die Fußstapfen von keinem Geringeren als dem Naturphilosophen Jean-Jacques Rousseau, der diesen in der Nähe von Lyon gelegenen Wald sehr liebte und in dessen Abgeschiedenheit oft zur Meditation verweilte.

Jedoch ist auch die vorliegende Radierung als ein autonomes Kunstwerk ersten Ranges zu betrachten. Es zeugt von Grobons Talent, die Vorzüge seiner Malerei kongenial in das Medium der Druckgraphik umzusetzen. Die äußerst differenzierte, feinteilige Radiertechnik, die von einem subtilen und gleichzeitig sehr effektvollen Gebrauch der Roulette gekennzeichnet ist, definiert jede kleinste Einzelheit der Vegetation, des dichten Laubes und der Baumstämme kristallklar und hüllt die Darstellung in ein zauberhaftes, mildes Sonnenlicht. Die prägenden Vorbilder der niederländischen Landschaftsradierer des 17. Jahrhunderts und der Kunst seines Lehrmeisters Jean-Jacques de Boissieu sind unverkennbar, dennoch schafft Grobon einen ganz eigenen Mikrokosmos von Licht und Atmosphäre.

Die Radierung, die hier im frühesten Druckzustand vor aller Schrift vorliegt, ist von allergrößter Seltenheit, zumal es sich hier um einen Abzug auf farbigem Papier handelt. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich in dieser Hinsicht um ein Unikat. Ein weiteres Exemplar des ersten Druckzustandes auf weißem Papier befindet sich in der Sammlung Paul Prouté, Paris (siehe Ausstellungskat. *Regency to Empire. French Printmaking 1715–1814,* Baltimore – Boston – Minneapolis 1984–85, Nr. 114, S. 314–15). Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit dem vollen Rand. Minimale Erhaltungsspuren, sonst vollkommen erhaltenes, museales Exemplar. Aus der Sammlung Etienne Grafe (Lugt 3927).

35. JEAN-MICHEL GROBON
(1770–1853, Lyon)

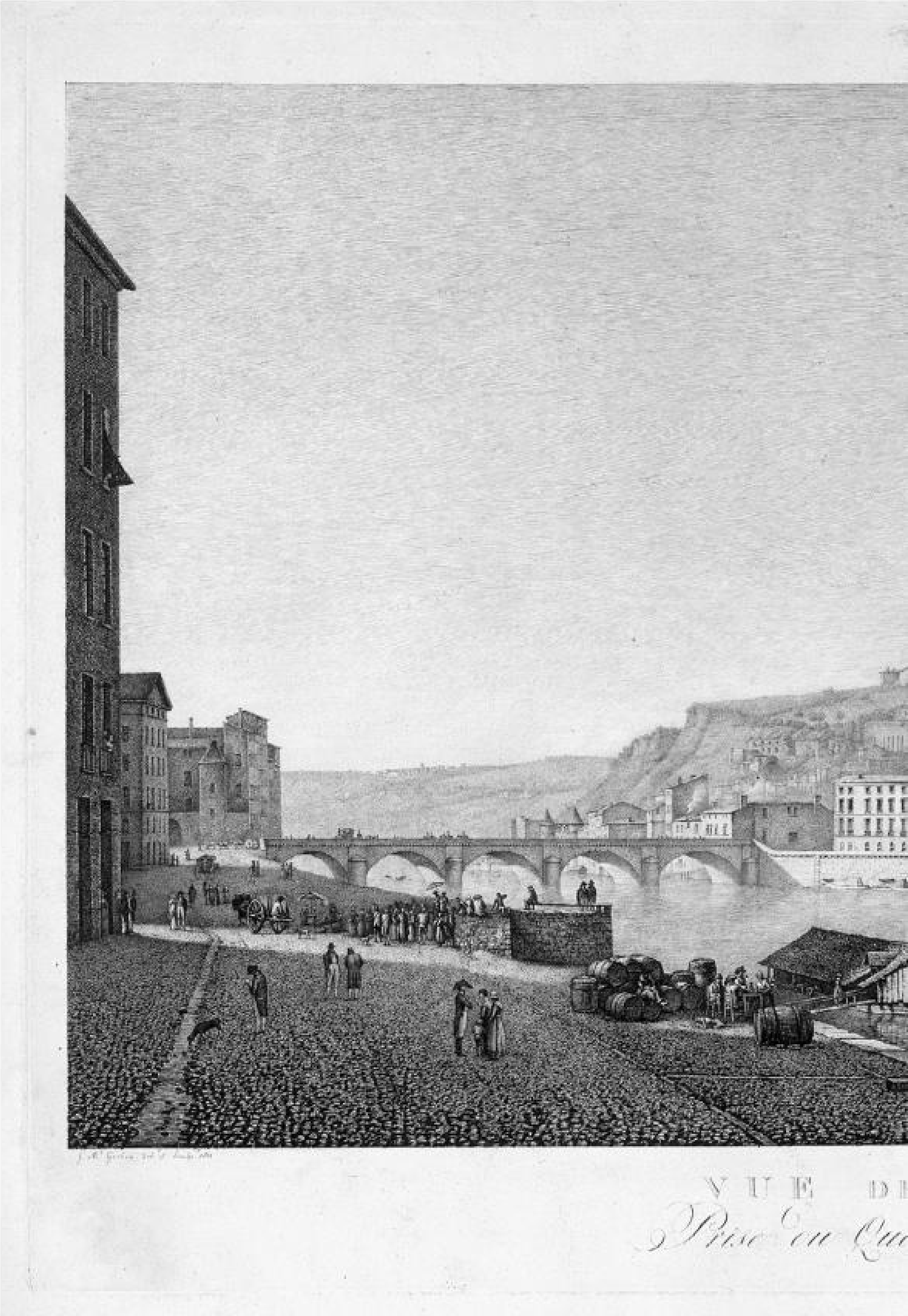
The Forest of Rochecardon. Etching, burin and roulette on blue paper. 23.2 x 29.6 cm. 1800. Audin-Vial 1918, vol. 1, p. 405; Grafe 4 I (of III).

At the suggestion of his teacher, Jean-Jacques de Boissieu, the Lyon-born landscape painter Jean-Michel Grobon, experimented with printmaking every now and then. Between 1795 and 1812 he made a total of six etchings, all but one of which were reproductions of his own paintings. *The Forest of Rochecardon* is his undisputed masterpiece. The etching is remarkable for its great artistic maturity and impressive technical refinement. Moreover, it is an important art historical document in that it reproduces the no longer extant landscape painting with which Grobon made his successful debut at the Paris Salon of 1796.

As Marie-Claude Chaudonneret has pointed out, Grobon's contemporaries considered *The Forest of Rochecardon* to be a completely novel work of art. Art critics emphasized Grobon's unadorned naturalism, the subtle distribution of light and his self-determined interpretation of nature, which set his art apart from the academic landscape painting of his day (see M.-C. Chaudonneret, exhibition catalogue *Les Muses de Messidor. Peintres et sculpteurs Lyonnais de la Révolution à l'Empire*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1989–90, pp. 95–96). In this respect Grobon was a child of his time and the painting established his reputation as a true 'élève de la nature'. As an artist he thus followed in the footsteps of none other than the natural philosopher, Jean-Jacques Rousseau, who was very fond of these woods near Lyon, where he often retired to meditate in the seclusion they offered.

The present etching is a first-class work of art in its own right, however, and testifies to Grobon's outstanding talent in transferring the qualities of his painting to the medium of printmaking. His highly sophisticated, intricate etching technique, the outstanding feature of which is the subtle and extremely effective use of the roulette, brings out with crystalline clarity the tiniest detail of the vegetation, the dense foliage and the tree trunks and envelops the scene in mild, delightful sunlight. While the formative influence of the 17th century Dutch landscape etchers and of his teacher, Jean-Jacques de Boissieu, is readily apparent, Grobon creates a microcosm of light and atmosphere that is all his own.

The etching, which is available here in the first state and before all letters, is of the utmost rarity, the more so given that this impression is on coloured paper. In this respect it is in all likelihood a unique specimen. Another impression of the first state on white paper is in the collection of Paul Prouté in Paris (see exhibition catalogue *Regency to Empire. French Printmaking 1715–1814,* Baltimore – Boston – Minneapolis 1984–85, No. 114, pp. 314–15). A superb, contrasting impression with the full margins. Minor defects, otherwise in mint condition. From the collection of Etienne Grafe (Lugt 3927).

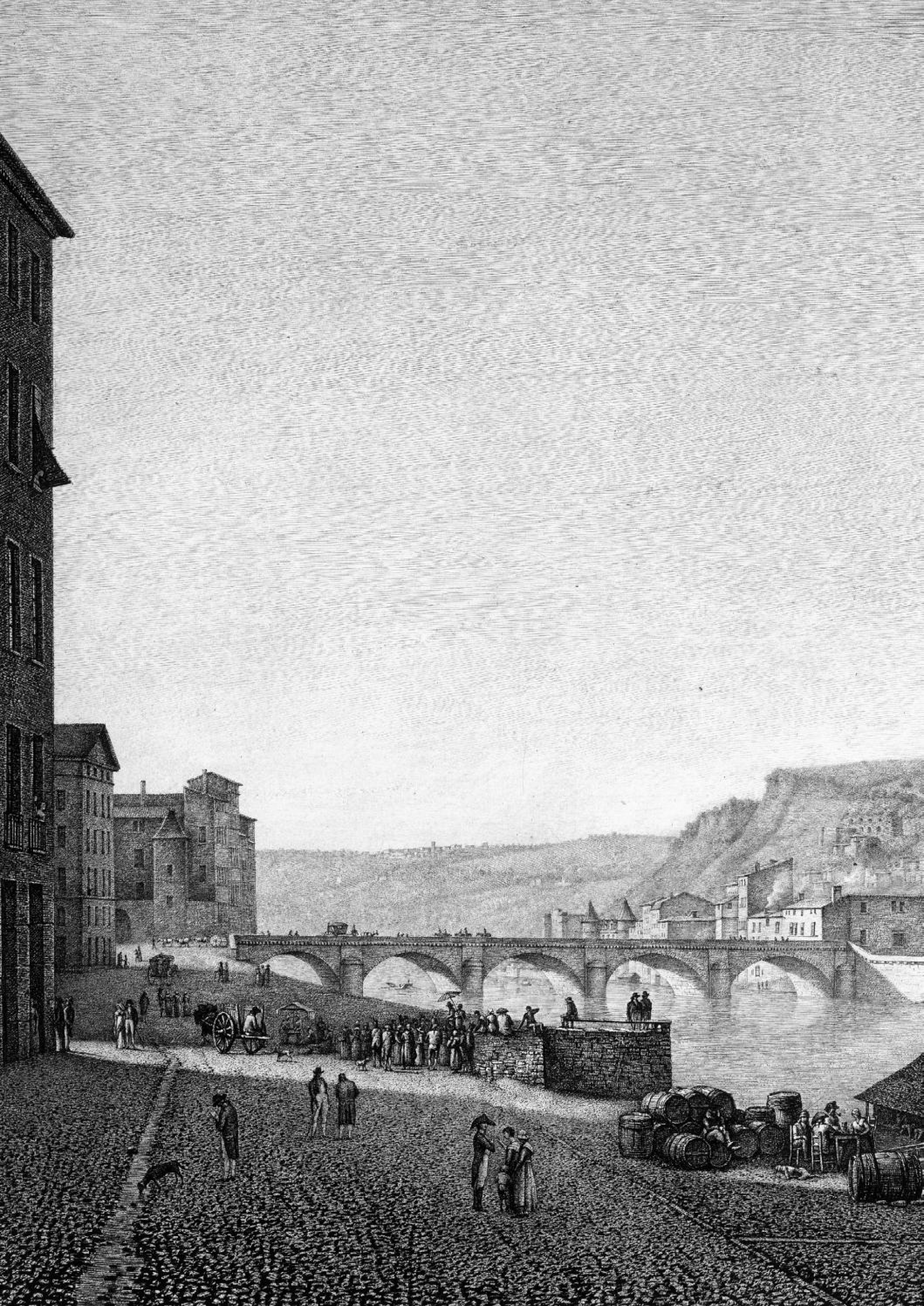


36. JEAN-MICHEL GROBON

Vue de Lyon; Prise du Quai St. Antoine. Radierung, Grabstichel und Roulette auf elfenbeinfarbenem Velin. 39,8 x 55 cm. 1812. Grafe 6.

Diese eindrucksvolle und großformatige Stadtansicht Lyons ist die letzte Radierung, die Jean-Michel Grobon im Jahre 1812 geschaffen hat. Erneut diente ein eigenhändiges Gemälde des Künstlers als Modell für die druckgraphische Wiederholung. Trotz des konventionellen Sujets mit seiner Fülle an akkurat beobachteten genrehaften Details, zeichnet sich das Blatt durch seine hochindividuelle und äußerst verfeinerte Radiertechnik aus. Grobon war ein absoluter Meister seiner Zunft, dennoch beschränkten sich seine Explorationen auf dem Gebiet der Druckgraphik auf eine relativ kurze Zeitspanne innerhalb seines Œuvres, und sein Einfluß auf die Zeitgenossen ist gering gewesen. Eine Ursache dafür dürfte in der extremen Seltenheit seiner Blätter begründet liegen. Offenbar stellte die Beschäftigung mit dem Medium Graphik nur eine Nebentätigkeit dar und Grobon widmete sich vor allem der Malerei und seiner Lehrtätigkeit an der *École des Beaux-Arts* in Lyon. Dargestellt ist der *Quai St. Antoine* entlang des Flußes Saône, wo Passanten spazieren oder zur Erholung verweilen, während andere ihren Alltagsbeschäftigungen nachgehen. Es gibt eine Fülle an meisterhaft observierten Details, beispielsweise die mikro-

skopisch klein wiedergegebenen Kutschen und Reiter auf dem *Pont de l'Archevéché,* deren Umrisse sich gestochen klar vor der dunstigen Hügelkulisse abzeichnen. Auf der anderen Seite des mächtigen Stroms ragen sanfte Hügel und die Silhouette der mittelalterlichen Kathedrale *Saint-Jean* hervor. Es ist Grobons ganz eigene künstlerische Handschrift, die dieses Blatt zu einem besonderen Kunstwerk macht. Die Roulette schafft weichste Übergänge auf dem Kopfsteinpflaster des Quais und produziert delikate, flimmernde Lichteffekte. Im Kontrast dazu erscheint das reglose Wasser des Flußes samtig weich und transparent. Mit linearer Präzision und Schärfe sind die architektonischen Details des wuchtigen romano-gotischen Baus wiedergegeben, der das ganze Augenmerk des Betrachters auf sich zieht, und sich markant vor der duftig weich behandelten Landschaftskulisse und dem Wolkenhimmel abhebt. Diese subtilen tonalen Unterschiede heben Grobons Schöpfung über den Rang einer bloßen Veduta hinaus und verleihen dem Blatt ein hohes Maß an künstlerischem Raffinement und Eigenständigkeit. Die unzähligen kleinen Staffagefiguren scheinen einen Moment in ihrer Betätigung innezuhalten, wodurch ein Eindruck von übernatürlicher Ruhe und Entrücktheit entsteht. Prachtvoller, harmonischer und gegensatzreicher Druck mit breitem Rand. Leichte Altersspuren und Randläsuren, sonst ausgezeichnetes, unbehandeltes Exemplar. Aus der Sammlung Etienne Grafe (Lugt 3927).



36. JEAN-MICHEL GROBON

Vue de Lyon; Prise du Quai St. Antoine. Etching, burin and roulette on ivory-coloured wove paper. 39.8 x 55 cm. 1812. Grafe 6.

This large, imposing view of the city of Lyon dates to 1812 and is the last of Jean-Michel Grobon's etchings. One of the artist's own paintings again served as a model for the reproductive print. While the subject matter with its host of accurately observed genre-like details is conventional, the work is remarkable for its highly individual and extremely sophisticated etching technique. Grobon was a true master in his field, yet his explorations in printmaking were limited to a relatively short period in his artistic career and he exerted little influence on his contemporaries. One reason may well have been that his prints were extremely rare. His excursions into the realm of printmaking were evidently no more than a sideline, his main focus being on painting and his teaching activities at the *École des Beaux-Arts* in Lyon.

The present work depicts the *Quai St. Antoine* along the River Saône, where passers-by are taking a walk or having a rest, while others go about their daily business. There is a wealth of astutely observed detail, for instance the microscopically small coaches and riders on the *Pont de l'Archevéché,* the outlines of which stand out crystal clear against the hazy backdrop. Gently rolling hills and the silhouette of the mediaeval cathedral of Saint-Jean stand out on the other side of the wide river.

It is Grobon's distinctive artistic style which makes this print a remarkable work of art. The roulette creates the softest of transitions on the cobblestones of the quay along with delicate, shimmering light effects. By contrast the still waters of the river appear transparent and silky smooth. The massive Romanesque-Gothic building, the architectural details of which are rendered with linear precision and great sharpness, provides a strong contrast with the cloudy sky and hazy background and absorbs the viewer's attention. These subtle tonal differences raise Grobon's work above the level of a mere veduta, giving the print a high degree of artistic refinement and a singular quality. The innumerable little staffage figures appear for a moment to have stopped what they are doing, thus creating an impression of supernatural calm and a state of entrancement.

A superb, harmonious and contrasting impression with wide margins. Minor ageing and blemishes in the margins, otherwise in pristine condition. From the collection of Etienne Grafe (Lugt 3927).

37. FLORIAN GROSPIETSCH

(1789 Protzan – 1820/28 tätig in Rom und Neapel)

Veduta di S. Francesco presso Amalfi. Radierung.
31,6 x 45,8 cm. 1824. Heller-Andresen, aus 3.

Das reizvolle Blatt imponiert nicht nur durch die eindrucksvolle Raumwirkung des dargestellten Panoramas, sondern auch durch die bemerkenswerte Finesse der technischen Ausführung. Der aus Schlesien stammende Florian Grospietsch, der sich im Wesentlichen autodidaktisch gebildet hatte, verwendete eine hochentwickelte Radiertechnik, die an den Gravierstil des befreundeten Joseph Anton Koch erinnert, diesen jedoch in puncto handwerklicher Verfeinerung übertrifft. Grosspietsch lebte und arbeitete von 1821 bis 1824 in Rom, wo er, wie viele junge deutsche Künstler, dem Kreis um Koch angehörte und angeregt durch ihn, die landschaftliche Schönheit der römischen Campagna und der Küste Süditaliens entdeckte. Das vorliegende Blatt legt von diesem prägenden Erlebnis Zeugnis ab. Es stammt aus einer 1824 entstandenen Folge von zwölf Radierungen mit Ansichten aus der Umgebung von Neapel (Heller-Andresen 3).

Grospietsch besaß ein ausgesprochenes Talent für die effektvolle und dramatische Inszenierung, wie diese Ansicht des malerisch gelegenen Klosters San Francesco bei Amalfi veranschaulicht. Von einem niedrigen Standpunkt aus gesehen, türmt sich eine imposante, zerklüftete Felswand in panoramischer Breite vor den Augen des Betrachters auf. Überzeugend ist die mediterrane Vegetation von Agaven, Kakteen, Sträuchern und Laubbäumen unterschiedlichster Art charakterisiert. Einzelne, winzige Staffagefiguren bevölkern die majestätische Naturkulisse und lassen diese noch imposanter erscheinen. Durch die starke Verkürzung der sich nach oben schlängelnden Steintreppe wird eine ungeheure Tiefenwirkung erzielt. Grospietsch bedient sich einer äußerst differenzierten, minuziösen Radiertechnik, die jedoch nie kleinlich oder pedantisch wirkt. Die Palette der unterschiedlichen Schraffuren, Pünktchen, kurzen Strichelchen und anderen graphischen Zeichen ist sehr vielfältig. Für die Wiedergabe der Schattenpartien kommt der subtil eingesetzte Plattenton wirksam zur Geltung. Mit diesen expressiven Mitteln gelingt es dem Künstler, das delikate Wechselspiel von Licht und Schatten suggestiv einzufangen. Auf diese Weise entsteht ein lebendiges, flimmerndes graphisches Flächenmuster von großem visuellen Reiz. Man kann sich nur allzu leicht vorstellen, wie heroische Darstellungen dieser Art die Italiensehnsucht eines weit entfernten deutschen Publikums befeuerten. Ausgezeichneter, nuancierter und toniger Druck mit Rand. Leichte Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

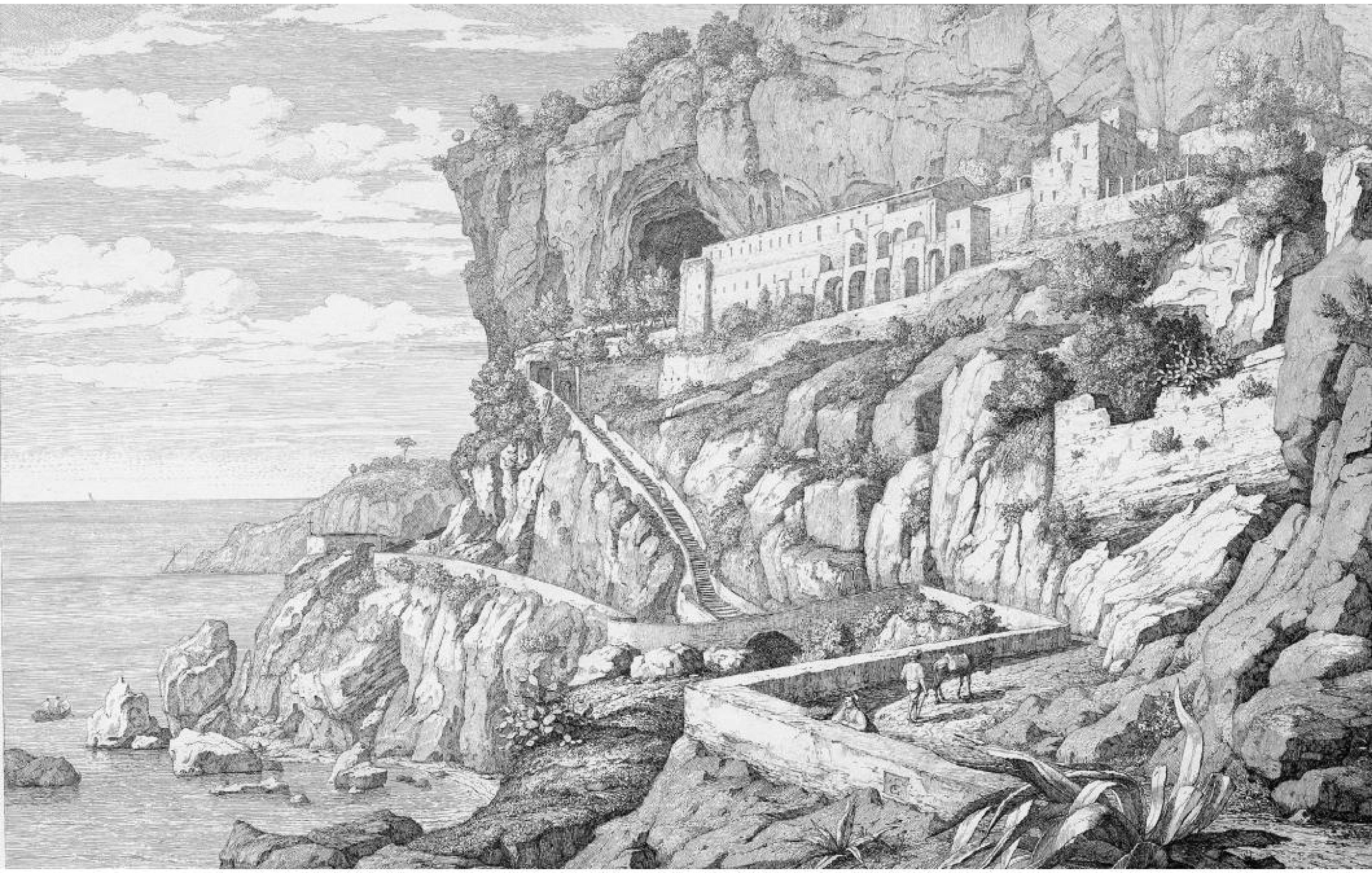
FLORIAN GROSPIETSCH

(1789 Protzan – 1820/28 active in Rome and Naples)

Veduta di S. Francesco presso Amalfi. Etching.
31.6 x 45.8 cm. 1824. Heller-Andresen, from 3.

This delightful print is remarkable not only for the impressive spatial effect of the panoramic scene, but also for the astonishing finesse of the technical execution. Florian Grospietsch, who hailed from Silesia and was largely self-trained, used an advanced etching technique reminiscent of the manner employed by his friend, Joseph Anton Koch, although he surpassed the latter in terms of technical sophistication. From 1821 to 1824 Grospietsch lived and worked in Rome where, like many young German artists, he belonged to the circle around Koch and, drawing inspiration from him, explored the beautiful landscape of the Campagna and the coast of southern Italy. The present work testifies to this formative experience; it comes from a series of twelve etchings of views from the surroundings of Naples which the artist produced in 1824 (Heller-Andresen 3).

Grospietsch had a particular talent for effective and dramatic presentation, as is illustrated by this view of the picturesque monastery of San Francesco near Amalfi. Seen from a low vantage point, an imposing, cleft rock face towers upwards in epic breadth before the viewer's eyes. The Mediterranean vegetation consisting of agaves, cacti, shrubs and different kinds of deciduous trees is depicted very convincingly. Occasional tiny staffage figures populate the majestic natural backdrop, making it appear even more imposing. The extreme foreshortening of the stone steps that wind their way upwards creates a tremendous sense of depth. While Grospietsch employs a highly differentiated, meticulous etching technique, he is never fastidious or pedantic. He uses an extensive range of different hatchings, stipples, short little strokes and other graphic signs. The subtly applied plate tone is effective in bringing out the shaded areas. These technical means enable the artist to evocatively capture the delicate interplay of light and shade. The outcome is a vibrant, shimmering, graphical surface pattern of great visual charm. It is all too easy to imagine how heroic depictions of this nature must have kindled the yearning for Italy felt by viewers far away in Germany. A very fine, nuanced impression printed with delicate tone, with even margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.



38. JULES FERDINAND JACQUEMART

(1837 Paris – 1880 Nizza)

Souvenirs de voyage. Radierung auf elfenbeinfarbenem Velin. 24 x 33,7 cm. 1862. Gonse 329; Goncourt, *Estampes modernes,* 1897, S. 26; Béraldi 329; Inventaire du Fonds Français 31.

Der Maler, Graphiker und Kunstsammler Jules Ferdinand Jacquemart teilt das Schicksal mehrerer seiner Generationsgenossen, die nach ihrem Ableben bald in Vergessenheit gerieten um erst in jüngster Zeit wiederentdeckt zu werden. Er war der Sohn und Schüler des Malers und Kunstschriftstellers Albert Jacquemart (1808–1875) und als Graphiker Autodidakt. Jacquemart zählte 1862 zu den Gründungsmitgliedern der *Société des Aquafortistes,* die sich auf Initiative des Verlegers Alfred Cadart die systematische Verbreitung von Künstlergraphik zum Ziel gesetzt hatte. Die vorliegende Radierung gehörte dem fünften Portfolio dieses Vereins an. In der namhaften *Gazette des Beaux-Arts,* welche bereits zu einem frühen Zeitpunkt Radierungen Jacquemarts veröffentlicht hatte, lobte der einflußreiche Kritiker Philippe Burty die vorliegende Radierung in überschwenglichem Ton (P. Burty, „Société des Aquafortistes", *Gazette des Beaux-Arts*, 14, 1863, S. 191).

Die Darstellung zeigt achtlos hingeworfene, teils abgetragene Schuhe unterschiedlichen Zuschnitts. Eine Malerpalette mit Pinseln, ein Tuch und eine Rolle Zeichenpapier machen deutlich, daß es sich wohl um das eigene Atelier des Künstlers handelt. In der Tat war Jacquemart ein fanatischer Sammler von Schuhwerk. Er war stolzer Besitzer einer Sammlung von über dreihundert Paaren unterschiedlichster Herkunft und Epochen, die 1880 nach ihrer offiziellen Erwerbung durch den französischen Staat im Pariser Musée de Cluny ausgestellt wurde. In seinem profunden Aufsatz über Jacquemart weist James A. Ganz auf den bedeutenden Einfluß hin, der die Ausgaben der *Société des Aquafortistes* auf das Schaffen des Vincent van Gogh ausgeübt haben (siehe James A. Ganz, „Jules Jacquemart: Forgotten Printmaker of the Nineteenth Century", *Philadelphia Museum of Art Bulletin,* vol. 87, nr. 370 (Spring 1991), S. 14–16. Der Vergleich von Jacquemarts *Souvenirs de voyage* mit van Goghs Gemälde *Drei Paar Schuhe* aus dem Jahre 1886–87 (Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.) ist in diesem Zusammenhang sehr aufschlußreich. Prachtvoller, kontrastreicher Probedruck, vor aller Schrift, mit dem vollen Rand. Leichte Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

JULES FERDINAND JACQUEMART

(1837 Paris – 1880 Nice)

Souvenirs de voyage. Etching on ivory-coloured wove paper. 24 x 33.7 cm. 1862. Gonse 329; Goncourt, *Estampes modernes,* 1897, p. 26; Béraldi 329; Inventaire du Fonds Français 31.

The painter, printmaker and art collector, Jules Ferdinand Jacquemart, shared the fate of several of his contemporaries in that they rapidly fell into oblivion after their deaths and have only recently been rediscovered. He was the son and pupil of the painter and art writer, Albert Jacquemart (1808–1875) and self-taught as a printmaker. In 1862 Jacquemart was one of the founding members of the *Société des Aquafortistes* who, at the instigation of the publisher, Alfred Cadart, made the systematic distribution of prints their main objective. The present etching formed part of the society's fifth portfolio. In the renowned *Gazette des Beaux-Arts,* which had published etchings by Jacquemart at an early stage, the influential critic, Philippe Burty, praised the present etching in effusive tones (P. Burty, "Société des Aquafortistes", *Gazette des Beaux-Arts*, 14, 1863, p. 191).

The print shows carelessly discarded, partly worn-out shoes of varying styles. A painter's palette with brushes, a cloth and a roll of drawing paper suggest that the scene is taken from the artist's own studio. Jacquemart was a fanatical collector of shoes. He was the proud owner of a collection of over three hundred pairs of very different origins and periods which were exhibited in the Musée de Cluny in Paris in 1880 after they had been officially acquired by the French state. In his profound essay on Jacquemart, James A. Ganz points to the significant influence the *Société des Aquafortistes* and its publications had on the work of Vincent van Gogh (see James A. Ganz, "Jules Jacquemart: Forgotten Printmaker of the Nineteenth Century", *Philadelphia Museum of Art Bulletin,* vol. 87, no. 370 (Spring 1991), pp. 14–16). The comparison between Jacquemart's *Souvenirs de voyage* and van Gogh's painting *Three Pairs of Shoes* from 1886–87 (Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.) is very revealing in this respect. A superb, contrasting proof impression, before all letters, with the full margin. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

39. CARL WILHELM KOLBE DER ÄLTERE

(1757 Berlin – 1835 Dessau)

Die Opferung an Pan. Radierung auf elfenbeinfarbenem Velin. 42 x 53 cm. Um 1808–1815. Martens 97 III.

Die famosen *Kräuterblätter* Carl Wilhelm Kolbes stellen eine eigene Werkgruppe innerhalb seines druckgraphischen Œuvres dar, die bereits zu Lebzeiten wesentlich zum Ruhm des Künstlers beigetragen haben. Kolbe befasste sich seit 1800 intensiv und über mehrere Jahrzehnte hinweg mit dieser Thematik. Auf Grund ihrer ganz eigentümlichen Poesie und Naturverbundenheit zählen diese Blätter zu den schönsten Werken der Druckgraphik der deutschen Romantik. Was sie vor allem auszeichnet, ist ihre bemerkenswerte schöpferische Originalität. Der Künstler ist um größte Wirklichkeitstreue und botanische Akkuratesse bemüht, manipuliert das Gesehene jedoch gleichzeitig durch Überdimensionierung und jähe perspektivische Verkürzungen, und schafft auf diese Weise einen ganz eigenen Mikrokosmos. Die üppige Vegetation ist in extremer Nahansicht wiedergegeben, wodurch sie bei aller Detailtreue künstlerisch überhöht, ja verfremdet wirkt. Einzelne, wie verloren anmutende Staffagefiguren bevölkern das dichte, geheimnisvolle Gestrüpp.

Die *Opferung an Pan* gehört zu den eindrucksvollsten und schönsten Beispielen der Gattung der *Kräuterblätter.* Die Szene evoziert ein weit entferntes archaisches Zeitalter und strahlt eine geradezu zwingende Naturlyrik aus. In einem verborgenen Versteck in dieser undurchdringlichen Wildnis aus Schilf, Efeu und üppigem Blattwerk bringen ein Flöte spielender Mann und eine junge Frau in antikisierender Tracht einer umrankten Pansherme ein Weinopfer dar. Der Gott der Hirten schmunzelt leicht, zwei zarte Schmetterlinge flattern um seinen Kopf. Trotz dieser pastoralen, an die Gedankenwelt des Jean-Jacques Rousseau erinnernden Eintracht, kommt die Vergänglichkeitsthematik auf subtile Weise zum Tragen. Die Endlichkeit allen irdischen Lebens wird durch den unnachahmlich suggestiv charakterisierten toten Weidenstumpf in der Bildmitte symbolisiert. Auch das wild wuchernde Unkraut am Boden und die üppigen Kohlblätter sind bereits von Insekten zerfressen, was ihr unweigerlich nahendes Verwelken vorwegnimmt.

Carl Wilhelm Kolbe war erst in fortgeschrittenem Alter zur Kunst gelangt und hat dann ausschließlich als Zeichner und Radierer gearbeitet. Gleichzeitig beschäftigte er sich als Sprachwissenschaftler, verfaßte mehrere namhafte philologische Abhandlungen und erhielt 1810 an der Universität Halle den Doktorgrad. Auf Empfehlung Daniel Chodowieckis nahm Kolbe 1790 das Kunststudium an der Berliner Akademie auf. Er erwies sich als talentierter Schüler und wurde bereits 1795 in die Reihen der Akademiemitglieder aufgenommen. Noch im selben Jahr hatte Kolbe sich in Dessau niedergelassen, da er in Berlin niemals heimisch geworden war und das unter den dortigen Künstlern herrschende Cliquenwesen mißbilligte. Das Fürstentum Anhalt war damals eine der aufgeklärtesten und fortschrittlichsten Regionen in Deutschland. Unzählige Reformen in der Landwirtschaft, dem Schul- und Gesundheitswesen, brachten wirtschaftlichen Aufschwung und erfrischten das intellektuelle Leben der Hauptstadt Dessau. Im Jahr 1798 wurde Kolbe vom Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt (1740–1817) zum Hofkupferstecher und Lehrer für Zeichnen und französischen Sprachunterricht an der Hauptschule in Dessau berufen. Trotz des bescheidenen Renommees seines Postens entwickelte Kolbe eine einflußreiche Lehrtätigkeit, zu seinen Schülern zählten die Gebrüder Olivier und Franz Krüger.

Prachtvoller, nuancierter und lebendiger Druck mit breitem Rand. Leichte Randläsuren und Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.

39. CARL WILHELM KOLBE THE ELDER

(1757 Berlin – 1835 Dessau)

Sacrifice to Pan. Etching on ivory-coloured wove paper. 42 x 53 cm. Circa 1808–1815. Martens 97 III.

Carl Wilhelm Kolbe's splendid *Kräuterblätter*, which make up a distinct group of works within his printed oeuvre, were instrumental in establishing the artist's fame during his lifetime. Kolbe devoted himself to this subject matter with great energy over a period of several decades after 1800. The singular elegance of these works and the love of nature they reveal put them among the finest prints made during the German Romantic period. Their most outstanding characteristic, however, is the astounding creative originality they display. The artist goes to great lengths to ensure the utmost realism and botanical accuracy. At the same time, however, he endeavours to transform what he has seen by means of outsized depictions and an abrupt foreshortening of perspectives, which enables him to create a microcosm all his own. The lush vegetation is shown from very close up, which means that – for all the minute attention to detail – it appears artistically exaggerated, not to say defamiliarized. Occasional staffage figures populate this dense, arcane undergrowth in which they appear a little lost.

The *Sacrifice to Pan* is one of the finest and most impressive examples of the *Kräuterblätter* genre. The scene, which evokes a far distant, archaic age, radiates an irresistible natural lyricism. In a concealed hiding place in this impenetrable wilderness of reeds, ivy and lush leaves a man playing a flute and a young woman in classical attire offer wine to Pan, who is almost completely entwined in the foliage. The god of the shepherds has a smirk on his face; two delicate butterflies flutter around his head. For all the pastoral harmony and the evocation of the ideas of Jean-Jacques Rousseau, there can be no overlooking the subliminal theme of transience. The finite nature of all earthly life is symbolized by the inimitably allusive quality of the dead willow stump in the centre of the picture. The rampant weeds on the ground and the lush cabbage leaves have already been eaten away by insects, thereby anticipating their inevitable withering.

Carl Wilhelm Kolbe took up art fairly late in life and worked solely as a draughtsman and etcher. He was also active as a linguist, wrote several noted philological treatises and was awarded a doctorate at the University of Halle in 1810. Kolbe began his art studies at the Berlin Academy in 1790 at the suggestion of Daniel Chodowiecki. He proved a talented student and was granted full membership of the Academy as early as 1795. The same year he settled in Dessau, since he had never felt at home in Berlin and disapproved of the cliquism among the artists there. At that time the principality of Anhalt was one of the most enlightened and progressive regions in Germany. Innumerable reforms in agriculture and the education and health systems led to economic prosperity and stimulated intellectual life in the capital Dessau. In 1798 Prince Leopold Friedrich Franz von Anhalt (1740–1817) appointed Kolbe court engraver and a teacher of art and French at the Philanthropium in Dessau. Although the position enjoyed little prestige, Kolbe proved an influential teacher who numbered the brothers Olivier and Franz Krüger among his pupils.

A superb, sharp and crisp impression with wide margins. Minor ageing and blemishes in the margins, otherwise in mint condition.

40. GERRIT LAMBERTS

(1776–1850, Amsterdam)

Die Überreste der Lutherschen Kirche in Amsterdam nach dem Brand von 1822. Schwarze Kreide, grau laviert, Einfassungslinie in brauner Feder. 42,3 x 35,2 cm. Verso eigenhändig bezeichnet: „Afbeelding van de ruine der Luthersche Nieuwe Kerk te Amsterdam naar de orgeldeur te zien G. Lambert(s)".

Der Zeichner und Radierer Gerrit Lamberts war in seinen frühen Jahren Buchhändler und städtischer Beamter in Amsterdam. Nebenbei bildete er sich autodidaktisch in der Zeichen- und Aquarelltechnik aus. Um 1810 ging Lamberts bei dem Amsterdamer Zeichner und Aquarellmaler Daniel Kerkhof (1766–1831) in die Lehre und entschloss sich für eine künstlerische Laufbahn. Seit 1818 war Lamberts nunmehr regelmäßig mit seinem zeichnerischen Werk auf Ausstellungen in Amsterdam und Haarlem vertreten. Auch nach seiner 1824 erfolgten Berufung zum Konservator am kurz zuvor gegründeten Rijksmuseum betrieb er eine künstlerische Nebentätigkeit.

Lamberts' zeichnerisches Werk besteht vorwiegend aus detailliert ausgeführten topographischen Ansichten der Stadt Amsterdam, die von beträchtlicher dokumentarischer und kulturhistorischer Relevanz sind. Viele dieser Blätter zeigen ein noch ländlich anmutendes Amsterdam oder haben stille, pittoreske Winkel der Hauptstadt zum Gegenstand. Lamberts' künstlerische Anschauungsweise beschränkt sich nicht lediglich auf eine topographisch akkurate Wiedergabe, sondern zeichnet sich häufig durch kompositorische Originalität und eine subtile Erfassung von Licht und Atmosphäre aus. Exemplarisch dafür steht das vorliegende großformatige und künstlerisch bemerkenswerte Blatt. Es zeigt die Überreste der aus dem 17. Jahrhundert stammenden Lutherschen Kirche am Singel in Amsterdam, die am 18. September 1822 fast vollständig von einem Feuer zerstört wurde. Lamberts war ein emsiger Chroniqueur der alltäglichen Ereignisse in seiner Stadt. Wann immer in Amsterdam Bauten niedergebrannt oder eingestürzt waren oder dem Abriss zum Opfer fielen, war der Künstler zur Stelle und dokumentierte die Geschehnisse. So fertigte er auch mehrere Zeichnungen von der Ruine der Lutherschen Kirche an, die das Gebäude aus unterschiedlichen Blickwinkeln zeigen. Mehrere dieser Studien befinden sich heute im Gemeentearchief der Stadt Amsterdam (siehe *De Verzameling van Eeghen. Amsterdamse tekeningen 1600–1950,* bearb. von B. Bakker, E. Fleurbaay, A. W. Gerlagh, Zwolle 1988, S. 374, Nr. 417).

Der Blick in das Innere der zerstörten Kirche strahlt einen geradezu monumentalen Grandeur aus. Von einem niedrigen Standpunkt aus hat der Künstler die Aufräumarbeiten nach der Katastrophe beobachtet, wodurch eine imposante Raumwirkung entsteht. Wie ein Mahnmal ragt die mächtige, vom Rauch verrußte Säule im Vordergrund empor und dominiert die Komposition. Die flüssigen und gekonnt applizierten Lavierungen geben die unterschiedliche Beschaffenheit des lädierten Mauerputzes, von Ziegelsteinen, Gesteintrümmern und verkohlten Dachbalken sehr realistisch, fast haptisch greifbar wieder. Dennoch ist die Zeichnung mehr als der akkurate Augenzeugenbericht eines zeichnenden Chronisten. Vom Künstler beabsichtigt oder unbewußt, gleichzeitig kommt auch das Vergänglichkeitsthema auf sinnfällige Weise zum Tragen. Das einst so mächtige Gebäude ist der zerstörerischen Kraft der Elemente hilflos zum Opfer gefallen und fungiert somit als Symbol für die Nichtigkeit aller menschlichen Bestrebungen. Aus der Sammlung I. Q. van Regteren Altena (Lugt 4617).

40. GERRIT LAMBERTS

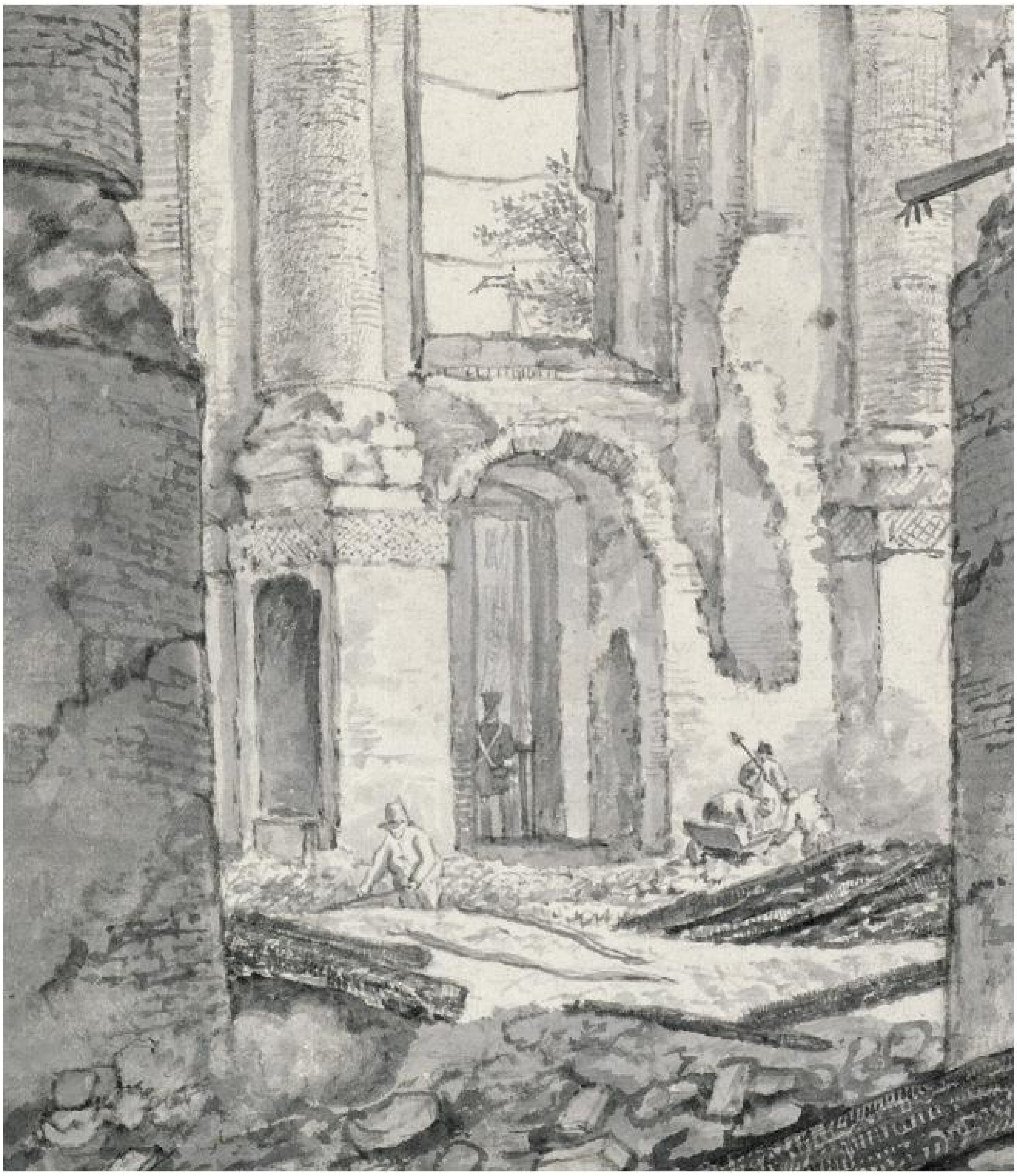
(1776–1850, Amsterdam)

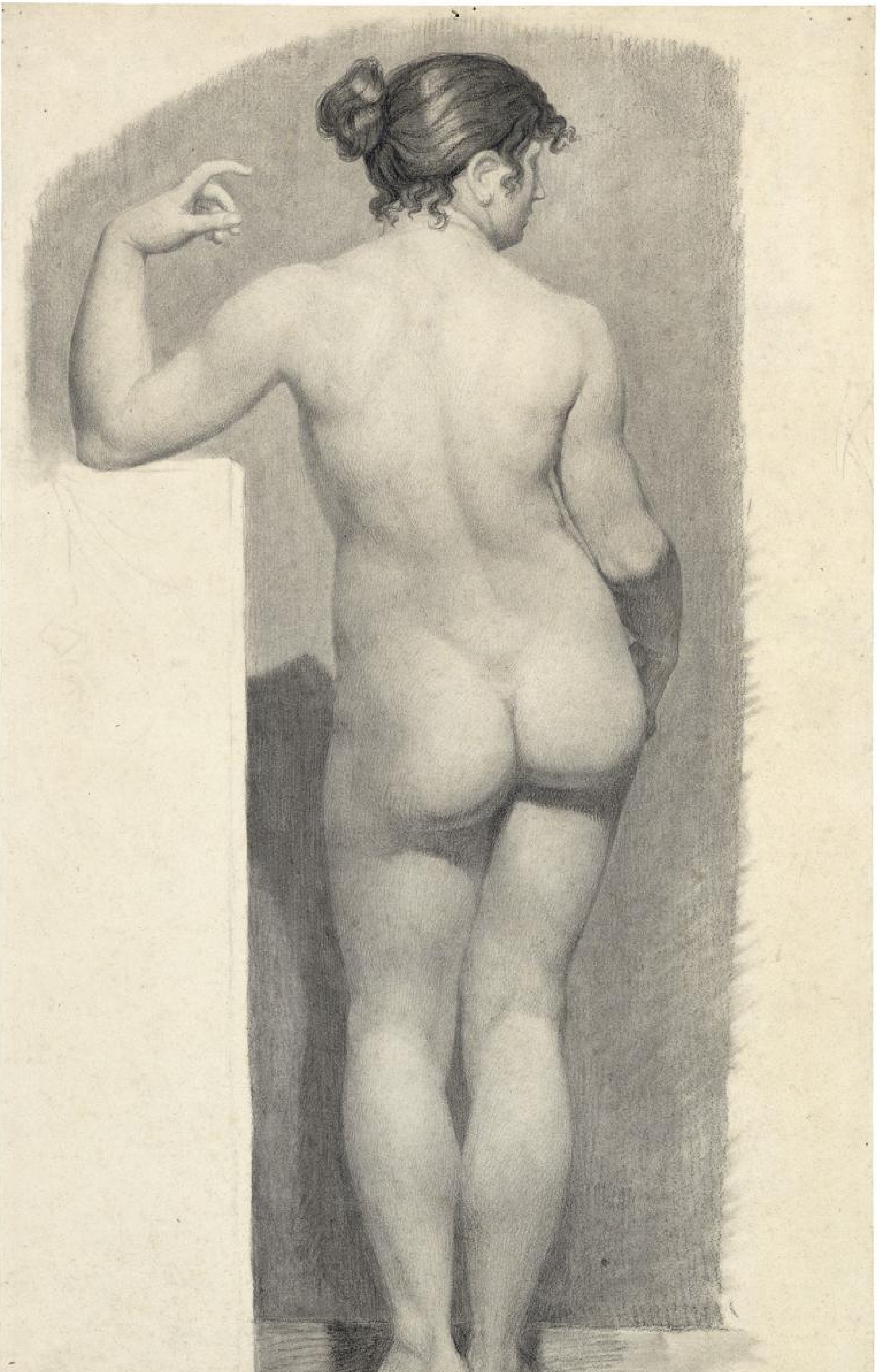
The Remains of the Lutheran Church in Amsterdam after the Fire of 1822. Black chalk, grey wash, framing line in pen and brown ink. 42.3 x 35.2 cm. Verso inscribed in the artist's own hand: "Afbeelding van de ruine der Luthersche Nieuwe Kerk te Amsterdam naar de orgeldeur te zien G. Lambert(s)."

In his early years the draughtsman and etcher, Gerrit Lamberts, was a bookseller and municipal official in Amsterdam. As a sideline he taught himself how to draw and paint watercolours. Around 1810 he was apprenticed to the Amsterdam draughtsman and watercolourist, Daniel Kerkhof (1766–1831), and decided to take up a career as an artist. After 1818 Lamberts regularly displayed drawings at exhibitions in Amsterdam and Haarlem. He kept up his artistic sideline even after his appointment as curator of the recently founded Rijksmuseum in 1824.

Lamberts' drawn oeuvre consists primarily of detailed topographical views of Amsterdam which are of considerable documentary and cultural historical significance. Many of these works show Amsterdam from its then still rural side or focus on quiet, picturesque corners of the capital. Lamberts' artistic view is not restricted to topographically accurate reproduction, however, being frequently distinguished by compositional originality and a subtle rendering of light and atmosphere. A good example is the present large sheet which is quite remarkable in artistic terms. It depicts the remains of the 17th century Lutheran Church on the Singel Canal in Amsterdam, which was almost completely razed to the ground in a fire on 18 September 1822. Lamberts was a diligent chronicler of everyday events in his native city. Whenever buildings burned down, collapsed or underwent demolition the artist was on the spot to document what was happening. Thus he made several drawings of the ruins of the Lutheran Church, which show the building from different angles. A number of these studies are now in Amsterdam's Gemeentearchief (see *De Verzameling van Eeghen. Amsterdamse tekeningen 1600–1950,* edited by B. Bakker, E. Fleurbaay, A. W. Gerlagh, Zwolle 1988, p. 374, no. 417).

The present view of the interior of the burned-out church radiates a monumental grandeur. The artist has observed the cleaning-up work after the disaster from a low vantage point, which creates an impressive spatial effect. The powerful, smoke-blackened column rises up like a monument in the foreground and dominates the composition. The fluid, skilfully applied washes reproduce the different qualities of the damaged plaster, bricks, rubble and charred roof beams in a very realistic manner, giving them an almost tangible quality. The drawing is more than the accurate eye-witness account of a chronicler, however. Whether the artist so intended or not, the question of transience is readily apparent. The once mighty building has fallen victim to the destructive force of the elements and thus serves as a symbol of the nullity and fragility of human endeavour. From the collection of I. Q. van Regteren Altena (Lugt 4617).





41. JOHANN LUDVIG GEBHARD LUND

(1777 Kiel – 1867 Kopenhagen)

Stehender weiblicher Rückenakt. Schwarze Kreide, grau laviert. 59,8 x 36 cm. Signiert: „J G Lund“. Um 1800–1810.

Der dänische Historienmaler Johann Ludvig Lund lernte von 1797 bis 1799 an der Kopenhagener Akademie bei Nicolai Abildgaard. Während seiner Studienzeit befreundete er sich mit seinem Mitschüler Caspar David Friedrich, dem er 1799 nach Dresden folgte, um sich an der dortigen Akademie künstlerisch weiterzubilden. Im Sommer 1800 ging Lund nach Paris, wo er bei Jacques-Louis David studierte. Es folgte ein längerer Italienaufenthalt, der von 1802 bis 1810 währte. Im Rom wurde der junge Künstler in den Kreis deutscher und dänischer Künstler und Gelehrter um Wilhelm und Caroline von Humboldt und Friederike Brun aufgenommen. Lund stand in engem Kontakt zu Bertel Thorvaldsen und den Künstlern des Nazarenerkreises und beteiligte sich 1819 mit zwei religiösen Historienbildern an der Ausstellung deutscher Künstler im Palazzo Caffarelli in Rom.

Lunds künstlerische Laufbahn stand von Anfang an unter einem glücklichen Stern, denn im gleichen Jahr kehrte er mit Thorvaldsen nach Kopenhagen zurück, um einer Berufung als Professor an der dortigen Akademie nachzukommen. In der Folgezeit entstanden monumentale Historienbilder, Altar- und Andachtsbilder, die seinen Ruf als Historienmaler in Dänemark begründeten. Lund war anfangs in seinem Schaffen noch stark von dem strengen Klassizismus Abildgaards und Davids geprägt, um sich dann nach der zweiten Italienreise (1816–19), in Anlehnung an die Nazarener, einer romantisch-religiös geprägten Kunstauffassung zuzuwenden. Durch seine einflußreiche, über vier Jahrzehnte andauernde Lehrtätigkeit, hat Lund einen prägenden Einfluß auf die nachfolgende Generation dänischer Künstler ausgeübt. Zu seine Schülern zählten Ditlev Blunck, Dankvart Dreyer, Vilhelm Kyhn, Johan Thomas Lundbye und P. C. Skovgaard. Der weibliche Rückenakt ist in einem delikaten und gleichzeitig treffsicheren zeichnerischen Duktus behandelt. Die sorgfältigen, eng gesetzten Schraffurmuster betonen die plastischen Volumina des weiblichen Körpers, während die weichen Lavierungen ein mildes Clairobscur erzeugen. Einfühlsam ist das Spiel des Lichtes auf den dunklen Haaren der jungen Frau wiedergegeben. Die Ringellöckchen an ihrem Nacken, an den Schläfen und der Stirn verleihen ihr einen femininen Charme. Lunds vereinfachende, fast schematisierende Figurenauffassung, die in großen Formen denkt und sich niemals in Details verliert, erinnert noch stark an den Zeichenstil seines Lehrmeisters Abildgaard.

JOHANN LUDVIG GEBHARD LUND

(1777 Kiel – 1867 Copenhagen)

Standing Female Nude Seen from the Back. Black chalk, grey wash. 59.8 x 36 cm. Signed: “J G Lund”. Circa 1800–1810.

The Danish history painter, Johann Ludvig Lund, studied under Nicolai Abildgaard at the Copenhagen Academy from 1797 to 1799. During his studies he made friends with his fellow pupil, Caspar David Friedrich, whom he followed to Dresden in 1799 to continue his training at the Academy there. In the summer of 1800 Lund went to Paris, where he was taught by Jacques-Louis David. He subsequently spent eight years in Italy from 1802 to 1810. In Rome the young artist was welcomed into the circle of artists and scholars from Germany and Denmark who gathered around Wilhelm and Caroline von Humboldt and Friederike Brun. Lund was in close contact with Bertel Thorvaldsen and the Nazarene community of artists and in 1819 submitted two religious history paintings for the German artists’ exhibition at the Palazzo Caffarelli in Rome.

Lund’s artistic career was blessed by good fortune from the outset, for the same year he returned with Thorvaldsen to Copenhagen to take up an appointment as a professor at the Academy. He subsequently produced monumental history paintings along with altar-pieces and devotional pictures, which founded his reputation in Denmark as a painter of historical scenes. In his early period Lund was still greatly influenced by the stringent classicism of Abildgaard and David. Later on, following his second stay in Italy (1816–19), he embraced a romantic, profoundly religious view of art in imitation of the Nazarenes. Thanks to an influential teaching career extending over forty years, Lund exerted a lasting influence on the following generations of Danish artists. Among his students were Ditlev Blunck, Dankvart Dreyer, Vilhelm Kyhn, Johan Thomas Lundbye and P. C. Skovgaard. The female nude seen from the back has been executed in a subtle, accurate drawing style. The careful, dense hatching patterns emphasise the three-dimensional quality of her body, while the soft washes produce a gentle chiaroscuro. The play of the light on the young woman’s dark hair is rendered with great sensitivity. The little ringlets of hair on her neck, temples and forehead introduce an element of feminine charm. Lund’s simplifying, almost schematic figure drawing, which focuses on large forms and never gets tied up in detail, is still strongly reminiscent of the style of his teacher Abildgaard.

42. VILHELM NICOLAI MARSTRAND

(1810–1873, Kopenhagen)

Ein Cupido mit Pfeil und Bogen, auf dem Rücken eines Löwen sitzend. Federzeichnung in Braun über eine Vorzeichnung in Bleistift. 34,6 x 38,3 cm. Um 1836–39.

Mit souveränem, leichtem Strich hat Marstrand den neckischen Liebesgott skizziert, der unbekümmert auf dem Rücken eines gutmütig dreinschauenden Löwen sitzt. Der Genre- und Bildnismaler Vilhelm Marstrand wurde mit fünfzehn Jahren Schüler von C. W. Eckersberg an der Kopenhagener Akademie. Von 1836 bis 1839 lebte der Künstler in Rom, wo er sich dem Kreis der dort lebenden dänischen Künstler anschloß. Constantin Hansens berühmtes Gruppenbild aus dem Jahre 1837 zeigt den Künstler vor offenem Fenster in Gesellschaft seiner dänischen Kollegen (Statens Museum for Kunst, Kopenhagen). In Rom entdeckte Marstand in der Wiedergabe des römischen Volkslebens sein eigenes künstlerisches Betätigunsfeld. Seine Genrebilder widmeten sich den alltäglichen Verrichtungen der römischen Bürger und dem bunten Straßenleben in der *città eterna*. Mit dieser bald sehr populären Bildgattung wandte sich Marstrand in seinem Heimatland an ein neues, bürgerliches Publikum. Bilder vom Alltagsleben einfacher Menschen waren um 1840 *en vogue* und bedienten gleichzeitig die Italiensehnsucht der dänischen Klientel. Marstrand kehrte 1841 nach Kopenhagen zurück und wurde zwei Jahre später zum Mitglied der dortigen Akademie ernannt. Seit 1848 war er als Professor an deren Lehranstalt tätig, kehrte jedoch in der Folgezeit wiederholt für mehrjährige Studienaufenthalte nach Italien zurück.

Das vorliegende Studienblatt entstammt einem Skizzenbuch und dürfte während des ersten Italienaufenthalts entstanden sein. Die Zeichnung ist eine geistreiche, verspielte Variation eines Sujets, das 1831 von seinem berühmten Kollegen, dem Bildhauer Bertel Thorvaldsen in einem Relief behandelt wurde (Abb.). Während bei Thorvalsen noch klassizisische Strenge vorherrscht, strahlt Marstrands Interpretation eine heitere Unbeschwertheit aus.

VILHELM NICOLAI MARSTRAND

(1810–1873, Copenhagen)

Cupid with Bow and Arrow, Sitting on the Back of a Lion. Pen and brown ink over a preliminary drawing in pencil. 34.6 x 38.3 cm. Circa 1836–39.

With light, masterful strokes of the pen Marstrand has sketched the God of Love in a playful mood sat nonchalantly on the back of a good-natured lion. The genre painter and portraitist, Vilhelm Marstrand, was just fifteen when he began his studies under C. W. Eckersberg at the Copenhagen Academy. From 1836 to 1839 he lived in Rome, where he joined the resident circle of Danish artists. Constantin Hansen's famous group portrait of 1837 shows the artist in front of an open window in the company of his Danish colleagues (Statens Museum for Kunst, Copenhagen). It was in Rome that Marstrand discovered his own field of artistic endeavour in the depiction of the everyday life of Romans. His genre scenes reflect the day-to-day activities of the inhabitants of Rome and the colourful goings-on in the streets of the *città eterna*. Marstrand used this genre, which quickly gained great popularity, to address a new, middle-class clientele back home. Pictures of the everyday life of ordinary people were in vogue around 1840 and served to satisfy the yearning for Italy felt among the Danish public. In 1841 Marstrand returned to Copenhagen, where he was appointed a member of the Academy two years later. From 1848 he taught there as a professor, although he subsequently returned to Italy on many occasions for study tours lasting several years.

The present study sheet from a sketchbook probably arose during his first stay in Italy. The drawing is a witty, playful variation on a theme treated by his famous colleague, the sculptor Bertel Thorvaldsen, in a relief done in 1831 (ill.). Whereas classical severity dominates in Thorvaldsen's work, Marstrand's interpretation radiates a carefree light-heartedness.

Bertel Thorvaldsen. *Amor auf einem Löwen reitend.*
Marmor. 58 x 66 cm. Thorvaldsen Museum, Kopenhagen

43. ADOLPHE MARTIAL POTÉMONT

(1828–1883, Paris)

Lettre sur les éléments de la gravure à l'eau-forte. Fünf Radierungen auf Bütten, im braunen Original-Schutzumschlag, mit einer radierten Vignette versehen. Folio (Blattgr.). 1864. Béraldi 19.

Der Landschaftsmaler und Radierer Adolphe Potémont, der auch das Pseudonym *Martial* benutzte, war ein Schüler von Léon Cogniet und Félix Brissot de Warville. Er radierte eine große Zahl von Pariser Stadtansichten und veröffentlichte mehrere Folgen mit Genredarstellungen aus dem Pariser Großstadtleben. Die vorliegende, reich bebilderte Einführung in die Radierkunst wurde 1864 von dem namhaften Pariser Verlag Cadart & Luquet herausgegeben. Die Veröffentlichung ist ein kulturhistorisch sehr interessantes Dokument, dessen Erscheinen in Zusammenhang mit der seit den 1860er Jahren einsetzenden Wiederbelebung der Radierkunst in Frankreich gesehen werden muss. Es ist daher kein Zufall, daß die Abhandlung von dem Verleger Alfred Cadart veröffentlicht wurde. Zwei Jahre zuvor war auf seine Initiative die *Société des Aquafortistes* gegründet worden, die sich die Förderung und die systematische Verbreitung von Künstlergraphik zum Ziel gesetzt hatte.

Auf sehr unterhaltsame und visuell ansprechende Weise macht Potémont den Betrachter mit den Grundprinzipien der Radierkunst bekannt. Mit leichtem, treffsicheren Strich skizziert er die Utensilien des Radierers und illustriert die einzelnen Stadien des Druckprozeßes. Das Ganze hat die Gestalt eines handgeschriebenen Briefes, dessen verfeinerte, abwechslungsreiche Kalligraphie von großem dekorativen Reiz ist. In den kleinen, delikat gedruckten Randeinfällen werden die technischen Finessen der Radiertechnik erstaunlich detailliert dargelegt. Die visuell sehr ansprechende und originelle Blatteinteilung trägt das ihrige dazu bei, diese komprimierte und sehr persönlich abgefaßte Abhandlung zu einem wahren Augenschmaus zu machen! Dem kleinen Traktat ist Philippe Burtys 1874 erschienenen Essay *La belle épreuve* beigebunden. Der namhafte Kritiker galt damals als einer der einflußreichsten Befürworter der Radierkunst in Frankreich. Prachtvolle, gegensatzreiche und tonige Drucke mit dem vollen Rand. Leichte Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

ADOLPHE MARTIAL POTÉMONT

(1828–1883, Paris)

Lettre sur les éléments de la gravure à l'eau-forte. Five etchings on paper, in the original brown dust jacket which is furnished with an etched vignette. Folio (sheet size). 1864. Béraldi 19.

The landscape painter and etcher, Adolphe Potémont, who also used the pseudonym *Martial*, studied under Léon Cogniet and Félix Brissot de Warville. He etched a large number of views of Paris and published several series of genre scenes portraying life in the capital. The present, richly illustrated introduction to etching was issued in 1864 by the renowned Paris publishing house of Cadart & Luquet. The publication is an extremely interesting document from a cultural history point of view whose appearance must be seen in connection with the revival of etching in France in the 1860s. It is, therefore, no accident that the treatise was published by Alfred Cadart. Two years previously he had taken the initiative in founding the *Société des Aquafortistes*, the purpose of which was to promote and systematically spread the art of printmaking.

Potémont introduces the viewer to the basic principles of etching in a very entertaining and visually appealing manner. He sketches the etcher's utensils with light, accurate strokes and illustrates the individual stages of the printing process. The whole takes the form of a handwritten letter, the refined and varied calligraphy of which is of great decorative charm. The technical fine points of etching are explained in astonishing detail in the small, delicately printed marginal ideas. The highly original and visually delightful mise en page of the single sheets contributes in its own way to making this condensed and personally formulated treatise into a feast for the eyes. Philippe Burty's essay *La belle épreuve*, published in 1874, is bound into the little treatise. The famous critic was regarded at the time as one of the most influential advocates of etching in France. Superb, contrasting and inky impressions with full margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

Pour graver avec quelque précision, — décalquez votre dessin ou votre croquis sur le vernis. — vous y parviendrez à l'aide d'un papier végétal, — d'un peu de sanguine ou de pastel et d'un poinçon...

chacune de ces gravures a été faite avec une seule pointe, la différence de coloration provient de la morsure.

Ce personnage qui se promène à l'ombre de ses cheveux, est resté 20 minutes sous l'acide; le fond, 8 minutes

MORSURE

— La gravure achevée — couvrez au pinceau la marge de votre planche sur laquelle vous avez dû essayer vos pointes — et si le cuivre est de petite dimension, vernissez-en le dessous.

Payez-vous maintenant un plateau en porcelaine, en caoutchouc ou en or massif; — selon votre fortune. —

placez-y la planche. — Mêlez exactement un demi verre d'eau et un demi verre d'acide nitrique (de celui que vous trouverez chez le premier marchand de couleurs venu) — Versez le mélange dans le plateau et par conséquent — sur la planche; — (inutile de dire que si elle n'est pas largement couverte par le liquide, vous en augmenterez la quantité, dans les mêmes proportions)

— Après cinq minutes retirez du bain: — pour cette opération je vous conseille deux doigts en caoutchouc dans lesquels vous pourrez passer les vôtres, si vous ne tenez pas à vous jaunir. — trempez de suite le cuivre dans l'eau pure — Faites sécher en frappant doucement la gravure avec un chiffon mou. — Découvrez avec le grattoir une infiniment petite partie des endroits qui doivent être les plus légers de votre sujet: — Regardez à présent! — Si le trait n'est pas assez creux, cachez avec le vernis au pinceau la partie que vous avez découverte et faites mordre de nouveau; — si, au contraire vous jugez qu'une portion de votre travail est à point, — couvrez de vernis cette portion toute entière et remettez dans le bain afin de creuser davantage ce qui reste sur le cuivre. — En courant avec circonspection, ou en remettant dans l'acide, de cinq en cinq minutes, — il est impossible que vous n'obteniez pas une excellente morsure.

(Vous savez d'ailleurs, que l'acide nitrique a plus d'action l'été que l'hiver; — les cinq minutes dont je vous parle sont pour le temps chaud; — en hiver les mêmes effets se produiront mais seulement de dix en dix minutes).

Pour faire mordre une grande planche, vous remplacerez le plateau massif par de la cire à modeler, rendue malléable dans de l'eau tiède. — Vous borderez la planche de manière à former un bassin dont votre gravure sera le fond et la cire, les bords; — dans ce bassin vous verserez l'acide coupé; — puis, vous viderez par un des angles dans un vase quelconque; — vous passerez à l'eau; — enfin, vous épongerez pour couvrir s'il y a lieu. —

Cette dame a mordu pendant 8 minutes le ciel et les arbres 12 m. le second plan 15 le premier 25.

Dans ce paysage le ciel était gravé uni, la dégradation a été obtenue en couvrant une bande à l'horizon, après 6 ou 7 minutes, une seconde bande après 6 autres minutes, puis une 3ème après 6 nouvelles minutes et ainsi jusqu'à 10 morsures — Le ciel terminé, on a procédé de la même façon pour le terrain

[illegible]

44. SIMON QUAGLIO
(1795–1878, München)

Ein südlicher Schloßgarten mit einer Pergola und einer Rosenlaube. Feder in Schwarz und Aquarell. 24,6 x 34,5 cm. Verso eigenhändig bezeichnet: „mit 8 Coulißen, und durchgebrochen, mit einem kleinen Prospeckt; Rosenlaube".

Die ursprünglich aus der oberitalienischen Ortschaft Laino stammende Künstlerfamilie Quaglio war seit dem späten 18. Jahrhundert in München ansässig, wo ihre zahlreichen Mitglieder über mehrere Generationen hinweg als Theater – und Architekturmaler tätig waren. Simon Quaglio war Schüler seines Vaters Joseph und seines Bruders Angelo I. Nach dem Tode seines Bruders im Jahre 1815 übernahm er dessen Stellung als Hoftheatermaler in München. Seine Bühnendekorationen ernteten damals großen Anklang und Bewunderung; überdies tat Simon Quaglio sich auch als Architekturmaler hervor und schuf zwischen 1814 und 1826 ein kleines lithographisches Œuvre.

Die perspektivisch stark verkürzte Wiedergabe eines Laubengangs, der sich über einem Teich erhebt, lenkt den Blick auf eine weitere Pergola und die Silhouette eines italienisches Palazzos, dessen Arkaden ebenfalls in einer markanten diagonalen Verkürzung wiedergegeben sind. Die räumlich effektvolle Inszenierung deutet darauf hin, dass die Zeichnung als Entwurf für ein Bühnenbild konzipiert war. Aus der eigenhändigen Inschrift geht hervor, dass die Komposition auf eine Invention des älteren Bruders Angelo Quaglio (1778–1815) zurückgeht. Die frischen Grüntöne des Lustgartens und die delikaten, zarten Valeurs von Architektur und Himmel verleihen der anmutigen Szenerie großen koloristischen Reiz, und auch der betont romantische Stimmungsgehalt läßt verständlich werden, weshalb sich Quaglio's Bühnendekorationen bei seinen Zeitgenossen einer großen Beliebtheit erfreuten. Aus der Sammlung Johann Nepomuk Seiler (Lugt 3976).

SIMON QUAGLIO
(1795–1878, Munich)

Southern Palace Garden with a Pergola and a Rose-arbour. Pen and black ink and watercolour. 24.6 x 34.5 cm. Verso inscribed in the artist's own hand: "mit 8 Coulißen, und durchgebrochen, mit einem kleinen Prospeckt; Rosenlaube".

The Quaglio family of artists hailed originally from Laino in Northern Italy but resided from the late 18th century onwards in Munich, where a large number of its members were active over several generations as theatrical and architectural painters. Simon Quaglio was taught by his father Joseph and his brother Angelo I. Following his brother's death in 1815 he took over the latter's position as court painter in Munich. Simon Quaglio's stage decorations earned him considerable acclaim and admiration; he also excelled as an architectural painter and produced a slender lithographic oeuvre between 1814 and 1826.

A pergola rising up above a pond, which is rendered from a very foreshortened perspective, draws the beholder's attention to another arboured walk and the silhouette of an Italian palazzo, the arcades of which are also depicted with a pronounced diagonal foreshortening. The effectively arranged scene indicates that the drawing was intended as the design for a stage set. The inscription in the artist's own hand makes it clear that the composition is based on an idea developed by the artist's elder brother Angelo Quaglio (1778–1815). The fresh green hues of the pleasure garden and the delicate shades of the architecture and the sky give the delightful scene great colouristic appeal. The deliberately romantic atmosphere also makes it readily apparent why Quaglio's stage decorations were so popular with his contemporaries. From the collection of Johann Nepomuk Seiler (Lugt 3976).

26.
Angelo Quaglio inv.

45. LUDWIG SCHÜTZE

(um 1807–1840, Dresden)

Sträucher und ein Felsenblock vor blauem Himmel. Aquarell und Deckfarben auf blauem Papier. 13 x 18,6 cm. Signiert, bezeichnet und datiert: „Aus Weesenstein / Lud. Schütze 1826 n. d. N.“

Der Zeichner und Kupferstecher Ludwig Schütze war Schüler Johann Philipp Veiths in Dresden und stand somit in der Tradition Adrian Zinggs. Er hinterließ ein relativ kleines druckgraphisches Œuvre, darunter Ansichten von Dresden und Landschafsmotive aus der sächsischen Schweiz. Dagegen sind nur einzelne Zeichnungen von seiner Hand überliefert. Die vorliegende Studie aus der Ortschaft Weesenstein im sächsischen Müglitztal besticht durch die scheinbare Anspruchslosigkeit des Sujets und die schlichte, bodenständige Naturauffassung. Dennoch ist das kleine Blatt auf Grund der künstlerischen Frische von bestechender Wirkung. In einer kleinteiligen, andächtigen Aquarelltechnik hat Schütze die bescheidenen Sträucher wiedergegeben, ein Fels ragt aus dem Gestrüpp hervor. Geschickt hat der Künstler den kräftig blauen Papierton benutzt, wodurch der Eindruck eines warmen, strahlenden Sommertags entsteht. Die Schlichtheit des Naturempfindens erinnert an seinen großen Zeitgenossen Caspar David Friedrich.

LUDWIG SCHÜTZE

(circa 1807–1840, Dresden)

Shrubs and a Stone Block against a Blue Sky. Watercolour and gouache on blue paper. 13 x 18.6 cm. Signed, inscribed and dated: “Aus Weesenstein / Lud. Schütze 1826 n. d. N.”

Following in the tradition of Adrian Zingg, the draughtsman and engraver, Ludwig Schütze, was taught by Johann Philipp Veith in Dresden. He left a quite modest body of prints, including views of Dresden and landscape scenes from Saxon Switzerland. Only a few of his drawings have survived, however. The present study from Weesenstein in the valley of the River Müglitz in Saxony is remarkable for the apparent ordinariness of the subject matter and its straightforward, down-to-earth view of nature. Nonetheless, the little drawing stands out for its artistic freshness. Schütze has used an intricate, concentrated watercolour technique to render the modest shrubs; a block of stone projects out of the undergrowth. The artist has made skilful use of the strong blue paper tone to create the impression of a warm and vibrant summer’s day. The simplicity of his view of nature recalls that of his great contemporary, Caspar David Friedrich.

46. WOLFGANG ADAM TOEPFER

(1766 Genf – 1847 Morillon)

Baumstudie. Feder in Braun über Graphit, Aquarell. 26,4 x 17 cm.

Das vor der Natur entstandene Studienblatt besticht durch die Schlichtheit der Auffassung und seine ansprechende mise-en-page. Mit großer Ökonomie der Mittel hat der Künstler die lebendige Textur der verwitterten Baumstämme wiedergegeben. Das feuchte Moos auf dem Stamm der Buche links bildet ein dekoratives Oberflächenmuster, während die Rinde der Eiche rechts in einem linearen Duktus dargestellt ist. In einer flüssigen Aquarelltechnik sind die dünnen Äste und das frische Laub charakterisiert, das Terrain im Hintergrund ist nur summarisch angedeutet. Die reduzierte Palette mit ihrer subtilen Harmonie aus kühlen Grün-, Braun- und Grautönen verleiht dem bescheidenen Studienblatt einen ganz besonderen Reiz. Alles zeugt von einer objektivistischen Naturanschauung, welche die Essenz des Gesehenen so wahrheitsgetreu wie möglich darzustellen versucht.

Der Schweizer Maler Wolfgang Adam Toepfer war in seinen Anfangsjahren als Kupferstecher in Genf und Lausanne tätig. In den späten 1780er Jahren bildete er sich in Paris an der *École des Beaux-Arts* weiter und erlernte bei Jean-Thomas Thibault die Aquarelltechnik. Nach seiner Rückkehr nach Genf war Toepfer zuerst als Zeichenlehrer und Porträtist tätig, um sich anschließend seiner eigentlichen Berufung, der Landschaftsmalerei zuzuwenden. Er tat dies auf Anregung seines Künstlerfreundes Pierre-Louis de la Rive, mit dem er die heimatliche Landschaft erkundete und auf diese Weise zu einem Vorläufer der Pleinair-Malerei wurde. In den frühen Jahren des 19. Jahrhunderts wurde Toepfers Kunst auch einem breiten Publikum bekannt. Zu seiner adligen Klientel zählten die Kaiserin Maria Feodorovna von Rußland und die französische Kaiserin Joséphine de Beauharnais, der er 1807 Zeichenunterricht erteilte. Wolfgang Toepfer war der Vater des berühmten Novellisten und Karikaturisten Rodolphe Toepfer (1799–1846).

WOLFGANG ADAM TOEPFER

(1766 Geneva – 1847 Morillon)

Tree Study. Pen and brown ink over pencil, watercolour. 26.4 x 17 cm.

This study from nature is notable for the simplicity of its vision and the appealing mise-en-page. The artist has rendered the lifelike texture of the weathered tree trunks with great economy of means. The damp moss clinging to the trunk of the beech tree on the left forms a decorative surface pattern, while the bark of the oak tree on the right is depicted in linear fashion. A fluid watercolour technique has been used to portray the thin branches and fresh leaves, while the terrain in the background is cursorily delineated. The reduced palette with its subtle blend of cool green, brown and grey tones gives the modest study sheet a special attraction. The whole scene testifies to an objectivistic view of nature in which the artist attempts to capture the essence of what he has seen as accurately as possible.

In his early years the Swiss painter, Wolfgang Adam Toepfer, was active in Geneva and Lausanne. In the late 1780s he underwent further training at the *École des Beaux-Arts* in Paris and was taught watercolour painting by Jean-Thomas Thibault. After returning to Geneva Toepfer first worked as a drawing teacher and portraitist, after which he devoted himself to his true vocation as a landscape painter. This he did at the suggestion of his artist friend, Pierre-Louis de la Rive, with whom he explored his native landscape, thus becoming one of the precursors of plein air painting. In the early 19th century Toepfer's art was well known to a wider public. His noble clients included Empress Maria Feodorovna of Russia and the French Empress Joséphine de Beauharnais, to whom he gave drawing lessons in 1807. Wolfgang Toepfer was the father of the famous novelist and caricaturist, Rodolphe Toepfer (1799–1846).

47. CHARLES TURNER

(1773 Woodstock – 1857, London)

„A Witch Sailing to Aleppo“. Schabkunstblatt in Schwarzbraun nach John James Halls. 60,8 x 45,7 cm. (1807). Whitman 748. Wasserzeichen: Taubenschlag und Nebenmarke.

Die enigmatische Darstellung, die im British Museum unter dem Titel *A Witch Sailing to Mecca* geführt wird, illustriert die dritte Szene des 1. Akts aus Shakespeares *Macbeth.* Ihr Autor, der englische Reproduktionsstecher Charles Turner, wurde an der Londoner Royal Academy ausgebildet und war ein außerordentlich produktiver Künstler. Sein Œuvre besteht zum größten Teil aus Bildnissen nach Vorlagen berühmter zeitgenössischer Künstler wie Lawrence, Reynolds und Hoppner. Turner war mit den unterschiedlichsten Techniken wie der Schabkunst, der Punktiermanier und der Aquatinta vertraut und zeichnete sich durch seine handwerkliche Virtuosität aus.

Die vorliegende Szene aus *Macbeth* geht auf ein Gemälde des Historien- und Bildnismalers John James Halls zurück, der sich seit 1791 alljährlich auf den Ausstellungen der Royal Academy mit Historienbildern zu Shakespeare, Homer, Sophokles und anderen antiken Autoren erfolgreich hervortat. Das Gemälde muss damals große Beachtung gefunden haben und Turners Reproduktionsstich trägt diesem Umstand Rechnung. Mit großer Ökonomie der Mittel hat der Künstler die Episode aus Macbeth suggestiv und eindringlich dargestellt. Die finster sinnende Hexe schaut den Betrachter mit eindringlichem, bohrendem Blick an. Wind und Wellen scheinen der kleinen Nußschale in der sie sitzt nichts anzuhaben. Die formale Stilisierung und gespenstische Ausdruckskraft deuten auf das prägende Beispiel der Kunst Johann Heinrich Füßlis. Prachtvoller, samtiger Probedruck mit Rand, vor der Schrift und dem Titel. Vom Künstler eigenhändig mit Bleistift bezeichnet. Etwas angestaubt und fleckig im Rand, leichte Altersspuren, sonst sehr gut erhalten. Selten.

CHARLES TURNER

(1773 Woodstock – 1857 London)

"A Witch Sailing to Aleppo". Mezzotint in blackish-brown after John James Halls. 60.8 x 45.7 cm. (1807). Whitman 748. Watermark: dovecot and countermark.

This enigmatic print illustrates the third scene of the first act of Shakespeare's *Macbeth.* Its author, the English reproductive engraver Charles Turner, was trained at the Royal Academy in London and was an extremely prolific artist. His oeuvre consists for the most part of portraits after designs by famous contemporary artists such as Lawrence, Reynolds and Hoppner. Turner was familiar with a wide range of different techniques, such as mezzotint, stipple engraving and aquatint, and was a consummate technical craftsman.

The present scene from *Macbeth* goes back to a painting by the history and portrait painter, John James Halls, who from 1791 onwards successfully displayed his historical scenes devoted to Shakespeare, Homer, Sophocles and other ancient authors at the Royal Academy exhibitions. The painting must have attracted considerable attention at the time and Turner's reproductive engraving takes due account of this. The artist has depicted the episode from *Macbeth* in a striking and vivid manner with great economy of means. The glowering witch looks at the viewer with a piercing gaze. The wind and the waves appear unable to damage the cockleshell in which she sits. The formal stylisation and ghostly expressiveness point to the formative example of Johann Heinrich Füßli. A superb, velvety trial proof with margins, before letters and the title. Inscribed by the artist in pencil. Minor soiling and slight foxing in the margins, minor ageing, otherwise in excellent condition. Rare.

Originalgröße / Actual size

48. MAXIMILIEN LUCE
(1858–1941, Paris)

Femme se faisant les ongles (Eine junge Frau bei der Maniküre). Radierung, Kaltnadel und Aquatinta in Braunschwarz auf elfenbeinfarbenem Bütten. 14,7 x 20,7 cm. Signiert. Um 1890–95.

Der spätimpressionistische Maler Maximilien Luce schuf in den 1890er Jahren ein kleines, jedoch bemerkenswertes druckgraphisches Œuvre, das von größter Kreativität und Experimentierfreude zeugt. Die Blätter sind oft in kleinen Auflagen gedruckt, was ihre Seltenheit erklärt; zudem wird unsere Kenntnis über dieses künstlerisch hochinteressante Œuvre durch die Tatsache erschwert, daß bis auf den heutigen Tag kein maßgebliches kritisches Verzeichnis vorliegt. Luce wurde zuerst als Graphiker ausgebildet und studierte ab 1876 Malerei im Atelier von Eugène Froment und an der Pariser *Académie Suisse.* Mit seinen Studiengenossen Léo Gausson und Emile-Gustave Cavallo-Peduzzi gründete Luce die Künstlergruppe *Groupe de Lagny,* die sich intensiv mit George Seurats Farbtheorien auseinandersetzte. Anläßlich seines Debüts im *Salon des Indépendants* machte Luce Bekanntschaft mit Camille Pissarro und Paul Signac, der ein Gemälde des Künstlers erwarb und ihm zeitlebens freundschaftlich verbunden blieb. Auf Einladung von Emile Verhaeren und Theo van Rysselberghe folgten 1889 und 1892 Ausstellungen bei dem fortschrittlichen Künstlerverein *Les Vingt* in Brüssel. Luce gehörte somit zur künstlerischen Avantgarde seiner Zeit, durch seine Annäherung an die pointillistisch-divisionistische Malweise Seurats wurde er zu einem führenden Vertreter des Neoimpressionismus.

Die delikate und außerordentlich seltene Radierung trägt alle charakteristischen Merkmale dieser Stilrichtung. Die kühne Vereinfachung der Form und die Reduktion auf das Wesentliche erinnern an vergleichbare Figurenstudien Seurats. Mit großer Konzentration und in sich versunken widmet sich die junge Frau ihrer manuellen Arbeit, eine feine Haarlocke fällt von ihrer Stirn herunter. Die Kaltnadel schafft graphische Oberflächenmuster von großem dekorativen Reiz und setzt markante Akzente auf dem Mieder, auf den schlanken Armen und den Schultern der Frau, ebenso wie auf ihrem sich größtenteils im Schatten befindlichen Gesicht. Gleichzeitig erzeugen die weiche Aquatintakörnung und der effektvoll angewandte Plattenton feinste tonale Übergänge und eine subtile Lichtführung. Warmes, von links oben einfallendes Licht läßt das Inkarnat von Armen und Schultern aufleuchten. Dem jungen Mädchen fehlen individuelle Züge, vielmehr steht sie sinnbildlich für die Verkörperung der Weiblichkeit. Alles atmet private Intimität und femininen Charme. Prachtvoller, markanter und toniger Druck mit feinem Rändchen. Vollkommen erhalten. Luce führte eine weitere und etwas abgewandelte Fassung dieses Sujets als Lithographie aus. Diese Variante liegt hier ebenfalls vor.

MAXIMILIEN LUCE
(1858–1941, Paris)

Femme se faisant les ongles (Woman doing her Nails). Etching, drypoint and aquatint in brownish-black on ivory-coloured paper. 14.7 x 20.7 cm. Signed. Circa 1890–95.

In the 1890s the late Impressionist painter, Maximilien Luce, produced a modest but notable printed oeuvre which bears testimony to his remarkable creativity and eagerness to experiment. The works he produced were often printed in small editions, which accounts for their rarity. Our understanding of his fascinating oeuvre is also hampered by the fact that a definitive critical catalogue has yet to be compiled. Having initially trained as a printmaker, Luce began his painting studies in 1876 under Eugène Froment and at the *Académie Suisse* in Paris. Together with his fellow students, Léo Gausson and Emile-Gustave Cavallo-Peduzzi, Luce founded a group of artists called the *Groupe de Lagny,* which critically examined George Seurat's theory of colour. On the occasion of his debut at the *Salon des Indépendants* Luce made the acquaintance of Camille Pissarro and Paul Signac. The latter bought one of Luce's paintings and remained on friendly terms with him for the rest of his life. In 1889 and 1892 Luce was invited by Emile Verhaeren and Theo van Rysselberghe to participate in the annual exhibition of *Les Vingt*, a progressive artists' association in Brussels. This put him among the artistic avant-garde of his time, the closeness between his work and Seurat's pointillist and divisionist style of painting making him one of the leading Neo-Impressionists.

The present delicate etching, which is extremely rare, bears all the hallmarks of this style. The bold simplification of the form and the reduction to essentials closely recall comparable figure studies by Seurat. The young woman with a fine lock of hair falling over her forehead is completely absorbed in manicuring her nails. The drypoint creates graphic surface patterns of great decorative appeal and accentuates parts of her corset, slender arms and shoulders as well as her face, most of which is in the shade. At the same time the soft aquatint grain and the effectively applied plate tone produce very fine tonal transitions and a subtle play of light. The warm light entering from the top left illuminates the flesh on the woman's arms and shoulders. She lacks any personal traits, serving rather as the embodiment of femininity. The whole is infused with a private intimacy and feminine charm. A superb, crisp and tonal impression with thread margins. In impeccable condition. Luce produced a slightly modified version of this subject as a lithograph, which is also available.

49. MAXIMILIEN LUCE

La Cuisine (Rue Cortot). 4 Kaltnadelradierungen, davon eine mit Vernis-mou, in unterschiedlichen Druckfarben gedruckt. 10,2 x 17,5 cm. Um 1890–95. Inventaire du Fonds Français 43.

Das intimistische Sujet zeigt die Küche des Künstlers in seiner Wohnung in der Rue Cortot, einer kleinen Straße im Herzen des Künstlerviertels um die *Butte Montmartre*. Es handelt sich ebenfalls um eine frühe, zwischen 1890 und 1895 entstandene Arbeit. Das warme Licht einer einzelnen Kerze beleuchtet den niedrigen, dunklen Raum, wo eine Frau unbestimmten Alters mit der Küchenarbeit beschäftigt ist. Die Intimität der häuslichen Szene und die spärliche, fast mystische Beleuchtung erinnern an Luces großen Vorgänger Georges de la Tour.

Auf anschauliche Weise dokumentieren die vier individuell behandelten Abzüge, wie kreativ und experimentierfreudig Luce mit dem Medium der Druckgraphik verfuhr. Durch die Anwendung unterschiedlicher Druckfarben und eine wechselnde Intensität der Ätzung ändern sich Stimmung und visuelle Wirkung der einzelnen Abzüge grundlegend. Die Variante in Grau ist relativ leicht geätzt und wirkt dadurch offener und transparenter, während bei dem Abzug in Braun eine warme tonale Wirkung und markante Helldunkel-Kontraste vorherrschen; mit der Kaltnadel sind wuchtige Akzente gesetzt, einzelne Schraffuren wurden verstärkt bzw. hinzugefügt. Bei dem dritten Abzug in einem kräftigen Schwarz wurde die Platte nochmals mit der Kaltnadel überarbeitet. Die eng geführten Schraffuren lassen die satte Druckfarbe zu größeren, samtig schwarzen Flächenmustern zusammenfließen, wodurch ein fast rembrandteskes Clairobscur entsteht. Das Kerzenlicht läßt den Rock, den Oberkörper und das Gesicht der Frau effektvoll aufleuchten, der weiß belassene Papierton intensiviert die beabsichtigte Helldunkelwirkung. Bei dem letzten Abzug hingegen herrscht fast völlige Dunkelheit vor; der Künstler hat ein dem Vernis-mou ähnliches Tonverfahren angewendet, wodurch die Gestalt der Küchenmagd nur noch schemenhaft erkennbar ist und ein hohes Maß an formaler Abstraktion erreicht wird. Leichte Altersspuren, das Papier stellenweise etwas gebräunt, sonst sehr gut erhalten.

MAXIMILIEN LUCE

La Cuisine (Rue Cortot). Four drypoint etchings, one with vernis-mou, printed in different inks. 10.2 x 17.5 cm. Circa 1890–95. Inventaire du Fonds Français 43.

This intimate picture shows the artist's kitchen in his apartment in the Rue Cortot, a little street at the heart of the artists' quarter around the *Butte Montmartre*. It is an early work which dates to 1890–95. The warm light from a single candle illuminates the low, dark room in which a woman of indeterminate age is busy in the kitchen. The intimacy of the domestic scene and the dim, almost other-worldly lighting are faintly reminiscent of Luce's great predecessor, Georges de la Tour.

The four impressions provide a vivid illustration of Luce's creative and experimental approach to printmaking. Diverse inks and the varying intensity of the etching ensure fundamental differences in the mood and visual impact of the individual impressions. The etching printed in grey is lightly bitten, which makes it more open and transparent, whereas in the impression in brown a warm tonal effect and striking chiaroscuro contrasts predominate; the drypoint brings out the salient features and some hatchings have been added or strengthened. For the third, deep black impression the plate has been reworked with a drypoint needle. Thanks to the dense hatchings the rich ink runs together to form large, velvety black surface patterns, creating an almost Rembrandt-like chiaroscuro. The candlelight effectively illuminates the woman's skirt, upper body and face, while the white paper tone intensifies the deliberate contrast between dark and light. The final impression, on the other hand, is almost completely dark. The artist's use of a tone process similar to vernis-mou means that only the silhouette of the kitchen maid can be discerned and a considerable degree of formal abstraction is achieved. Minor ageing, the paper somewhat discoloured in places, otherwise in excellent condition.

Luce

Luce

Luce

Luce

50. THÉOPHILE ALEXANDRE STEINLEN

(1859 Lausanne – 1923 Paris)

Ein sitzender Mann im Profil, ein Kleinkind auf dem Schoß haltend. Kohlezeichnung. 61 x 44 cm. Signiert: „Steinlen".

Als Chronist des Montmartre der *Belle-Epoque* gelangte Steinlen rasch zu großer Bekanntheit in seiner Wahlheimat Paris. Der aus der Schweiz stammende Maler, Zeichner und Graphiker, der 1901 zum Franzosen naturalisiert wurde, war 1878 nach Paris gekommen. Hier verkehrte er im Kreis um Frédéric Willette, war ein Stammgast des von Rodolphe Salis am Fuß des *Butte Montmartre* eröffneten Kabaretts *Le Chat noir* und unterhielt freundschaftliche Beziehungen zu Henri de Toulouse-Lautrec. Steinlen war ein talentierter Plakatkünstler und zudem ein bissiger Gesellschaftskritiker, der in seinen Illustrationen für satirische Zeitschriften, wie den *Gil Blas Illustré*, den *Assiette au Beurre* oder *Le Rire* soziale Mißstände und die Doppelmoral der Bourgeoisie geißelte. Seine Darstellungen aus dem Arbeitermilieu und der Pariser Halbwelt zeigen Proletarier, Stadtstreicher, Kleinkriminelle und Dirnen, die unter der Last ihrer aussichtslosen Existenz gebückt gehen.

Die großformatige Zeichnung vermittelt ein anschauliches Bild von Steinlens zeichnerischen Fähigkeiten. In einem energischen, breiten und souveränen Duktus hat der Künstler den schlichten Mann aus dem Volk charakterisiert. Er ist sitzend im Profil dargestellt und trägt einen langen, etwas verwahrlost wirkenden Mantel, der bis zum Boden herunterfällt; sein Stoppelbart und seine Schiffermütze charakterisieren ihn eindeutig als ein Mitglied der Arbeiterklasse. Mit einer fürsorglichen, schützenden Geste hält er das kleine Kind auf seinem Schoß, das sich eng an den Vater angeschmiegt hat und den Betrachter schüchtern, fast verdrießlich anschaut. Beide erwartet eine schwere, ärmliche Existenz. Wenn auch eine sozialkritische Note auf den ersten Blick nicht offenkundig erscheint, so schwingt dieser Aspekt dennoch unterschwellig mit. Trotz seiner armseligen Kleidung strahlt der Mann Noblesse aus, seine väterliche Fürsorglichkeit verrät stolzes Selbstbewußtsein und Charakterfestigkeit. Auf visuell eindringliche Weise zeigt Steinlen die Würde des einfachen, arbeitenden Menschen. Es ist daher kein Zufall, daß dieses eindrucksvolle Blatt stark an die zeitgleichen Arbeiten der Käthe Kollwitz erinnert. Kollwitz und gleichgesinnte Künstler ihrer Zeit kannten die sozialkritischen Arbeiten von französischen Künstlern wie Steinlen und Forain und wurden in ihrem eigenen Schaffen wesentlich von diesen Vorbildern beeinflußt.

THÉOPHILE ALEXANDRE STEINLEN

(1859 Lausanne – 1923 Paris)

Profile of a Man Sitting with a Small Child on his Lap. Charcoal drawing. 61 x 44 cm. Signed: "Steinlen".

As a chronologist of Montmartre during the *Belle Époque*, Steinlen quickly rose to fame in his adopted city of Paris. The Swiss-born painter, draughtsman and printmaker arrived in the city in 1878 and became a naturalised Frenchman in 1901. He moved in the circle around Frédéric Willette, was a regular visitor to the cabaret *Le Chat noir* run by Rodolphe Salis at the foot of the *Butte Montmartre* and was on friendly terms with Henri de Toulouse-Lautrec. Steinlen was a talented poster artist and a caustic social critic who pilloried social evils and the double moral standards of the bourgeoisie in his illustrations for satirical magazines such as *Gil Blas Illustré*, *Assiette au Beurre* and *Rire*. His scenes from the working class milieu and the demi-monde in Paris show proletarians, vagrants, petty criminals and prostitutes bent by the burden of their hopeless existence.

This large-scale drawing is a vivid illustration of Steinlen's skill as a draughtsman. He has portrayed a simple man of the people in a brisk, broad, consummate drawing style. The man is shown sat in profile wearing a long, somewhat scruffy coat which hangs down to the ground; his stubbly beard and sailor's cap clearly mark him out as a member of the working class. In a gesture of solicitous protection he holds on his lap a small child snuggled up closely to him who looks at the viewer in a shy, almost sullen manner. Both of them have a poor and troubled existence ahead. While a socially critical note is not readily apparent at first glance, there can be no overlooking its subliminal presence. Despite his poor clothing, the man radiates noble-mindedness, his paternal solicitude revealing a proud self-confidence and firmness of character. Steinlen shows the dignity of simple working people in a visually intensive manner. It is thus no accident that this imposing drawing is highly reminiscent of the contemporary works of Käthe Kollwitz. She and like-minded artists of her time were familiar with socially critical French artists such as Steinlen and Forain and were greatly influenced by their works.

Steinlen

KÜNSTLERVERZEICHNIS / INDEX OF ARTIST NAMES

Akersloot, Willem Outgersz.	18
Bendemann, Eduard Julius Friedrich	68
Bergmüller, Johann Georg	32
Bertin, François Edouard	72
Boissieu, Jean Jacques de	34
Brondgeest, Albertus	74
Chardin, Paul Louis Léger	76
Clemens, Johan Frederic	38
Desprez, Louis Jean	40
Dijkhoff, Johannes junior	78
Dillis, Johann Georg von	82
Flaxman, John	84
Falconetto, Angelo	8
Gagneraux, Bénigne	42
Gail, Wilhelm	88
Gazalis, Bartolomeo	44
Gheyn, Jacques de III	20
Grobon, Jean-Michel	90
Grospietsch, Florian	98
Horemans, Peter Jacob	46
Jacquemart, Jules Ferdinand	100
Kolbe, Carl Wilhelm d. Ä.	102
Lamberts, Gerrit	106
Luce, Maximilien	124
Lund, Johann Ludvig Gebhard	110
Marstrand, Vilhelm Nicolai	112
Masquelier, Louis Joseph	50
Meister MZ	28
Mietzsch, Christian Gottlieb	52
Monogrammist I♀V	10
Ochterveld, Jacob	22
Peters, Johann Anton de	54
Piranesi, Francesco	40
Potémont, Adolphe Martial	114
Quaglio, Simon	116
Quellinus, Jan Erasmus	24
Rugendas, Georg Philipp d. Ä.	48
Schlicht, Abel	56
Schlichten, Johann Franz von der	58
Schmutzer, Jakob Matthias	60
Schütze, Ludwig	118
Scultori, Giovanni Battista	14
Serwouters, Pieter	26
Steinlen, Théophile Alexandre	128
Toepfer, Wolfgang Adam	120
Toeput, Lodewijck	16
Turner, Charles	122
Vogel, Bernhard	62
Winck, Johann Christian Thomas	64

Tefaf Maastricht March 11–20, 2016

Please visit our exhibition
From Baldung to Zorn – European Works on Paper

TEFAF
MAASTRICHT

Tefaf on Paper, stand no. 723

Opening hours:
Daily 11 am – 7 pm
Sunday, March 20, 11 am – 6 pm

IMPRESSUM

Gestaltung & Satz	Stefanie Löhr
Repros	Christoph Anzeneder, Notica
Druckvorstufe	Mega-Satz-Service, Berlin
Druck	Conrad GmbH, Berlin
Papier	Galaxi Keramik, 170 g/qm
Typographie	Custodia Fred Smeijers, Our Type, Belgien

© 2016 Nicolaas Teeuwisse OHG 2016